



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE TEATRO

**CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE: “EL NIÑO MUERTO” DE
LA OBRA “ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS” DE FEDERICO
GARCÍA LORCA**

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DE LA LICENCIATURA EN
ACTUACIÓN TEATRAL

ANDREA CARINA PRIETO ROMERO

TUTOR: JORGE WASHINTONG MATEUS BALSECA

QUITO, JUNIO 2013

DEDICATORIA

A mi madre quien es mi ejemplo de vida y siempre ha creído en mí.

Y a mí amada hija quien es mi fuente de fortaleza para seguir cumpliendo mis sueños cada día.

AGRADECIMIENTOS

A mi madre por su apoyo incondicional en todos los aspectos de mi vida, personal y profesional.

A mi padre quien me ha dado su mano y alentado a seguir por la senda del éxito.

Al maestro Jorge Mateus quien me ayudó a dar mis primeros y más importantes pasos en el mundo del teatro.

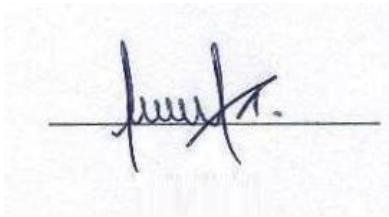
A todos quienes de alguna manera han tocado mi vida ayudándome a crecer.

AUTORIZACIÓN DE LA AUTORÍA INTELECTUAL

Yo, Andrea Carina Prieto Romero en calidad de autor del trabajo de investigación o tesis realizada sobre la Construcción del personaje: "el niño muerto" de la obra "Así que pasen cinco años" de Federico García Lorca, por la presente autorizo a la UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR, hacer uso de todos los contenidos que me pertenecen o de parte de los que contienen esta obra, con fines estrictamente académicos o de investigación.

Los derechos que como autor me corresponden, con excepción de la presente autorización, seguirán vigentes a mi favor, de conformidad con lo establecido en los artículos 5,6,8; 19 y demás pertinentes de la Ley de Propiedad Intelectual y su Reglamento.

Quito, 24 de junio de 2013

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Carina Prieto', is written over a horizontal line.

FIRMA

C.C 172025603-9

Telf.: 0984 044 301

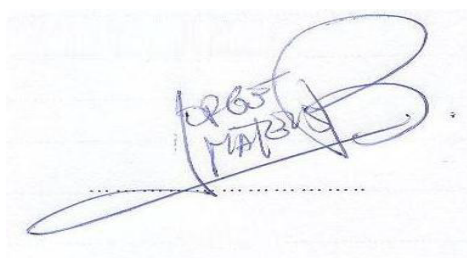
Email: carinitaprieto@yahoo.com

APROBACIÓN DEL TUTOR

Para los fines consiguientes, comunico que el Trabajo Escrito de Grado con el título La Construcción del personaje “el niño muerto” de la obra “Así que pasen cinco años” de Federico García Lorca perteneciente a Andrea Carina Prieto Romero reúne las exigencias académicas vigentes en la Universidad Central del Ecuador.

En tal virtud, el mencionado trabajo está aprobado y se autoriza su presentación.

En la ciudad de Quito a los 24 del mes de Junio de 2013

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Jorge Mateus', is written over a horizontal dotted line. The signature is stylized with large loops and a long horizontal stroke extending to the left.

Firma

Lcdo. Jorge Mateus

Cd. N° 0600224406

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Páginas Preliminares	Pág.
Dedicatoria	ii
Agradecimiento	iii
Autorización del Autor.....	iv
Aprobación del Tutor	v
Índice de Contenidos	vi
Índice de Tablas.....	vii
Índice de Gráficos	vii
Resumen.....	viii
Abstract	ix
Introducción	1
CAPITULO I: MARCO TEÓRICO	
1.1 García Lorca: Biografía y Obras	2
1.2 García Lorca y su Concepción del teatro	6
1.3 Análisis de la obra “Así que pasen cinco años” Leyenda del tiempo en tres actos y cinco cuadros...	7
1.4 Stanislavski la construcción del personaje.....	11
1.4.1 Circunstancias Dadas.....	11
1.4.2 Método de Acciones Físicas.....	12

CAPITULO II: “EL NIÑO MUERTO”

2.1 Estudio del personaje “El niño muerto”.....	15
2.2 Construcción del personaje.....	18
2.2.1 Generalidades del diario de trabajo.....	18
2.2.2 Análisis de las acciones del personaje.....	33
2.2.3 Vestuario y Maquillaje.....	49

CAPÍTULO III: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

3.1 Conclusiones	52
3.2 Recomendaciones.....	53

MATERIALES DE REFERENCIA

Bibliografía	61
--------------------	----

ÍNDICE DE TABLAS

TABLA:	Pág.
1. Componentes de la comunicación.....	19
2. Análisis activo de la obra	19
3. Análisis de la obra “Así que pasen cinco años” de Federico García Lorca.....	26
4. Análisis de las acciones del personaje “El niño muerto”.....	43

ÍNDICE DE GRÁFICOS

GRÁFICO:	Pág.
1. Imagen del Acto Primero de la obra “Así que pasen cinco años” de Federico García Lorca	21
2. Imagen del Cuadro Segundo de la obra “Así que pasen cinco años” de Federico García Lorca	22
3. Ejercicio del espejo ..	27
4. Ejercicio de la sombra en movimiento	28
5. Ejercicio del titiritero	28
6. Ejercicio del maniquí	29
7. En busca de la imagen de “la espera”	29
8. Niño primera comunión.....	44
9. Personaje con peluca.....	45
10. Personaje con cabello corto.....	45
11. Personaje con cabello corto y gorro.....	45
12. Personaje con vestuario y utilería.....	46
13. Aplicación maquillaje blanco.....	47
14. Maquillaje de frente.....	48
15. Maquillaje perfil derecho.....	48
16. Maquillaje perfil izquierdo.....	49
17. El personaje en las tablas.....	49
18. El personaje en las tablas de perfil.....	50

CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE “EL NIÑO MUERTO” DE LA OBRA “ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS” DE FEDERICO GARCÍA LORCA

CONSTRUCTION OF THE CHARACTER “THE DEAD CHILD” FROM THE PLAY “WHEN FIVE YEARS PASS” WRITTEN BY FEDERICO GARCIA LORCA

RESUMEN

La investigación va encaminada hacia el análisis de la construcción del personaje: “el niño muerto” en la obra “Así que pasen cinco años” de Federico García Lorca. El objetivo fundamental es reflexionar sobre el proceso de la construcción del mencionado personaje mediante el Método de Stanislavski, puntualmente las Circunstancias Dadas y el Método de Acciones Físicas. La tesis se realizó mediante la investigación bibliográfica y la recopilación de la experiencia de la autora. Concluyo afirmando que es importante poseer conocimientos técnicos, para nuestra labor como actores y actrices, adaptados a nuestra realidad, ya sea corporal, emocional, social, etc., con el propósito de siempre buscar la entrega y profesionalismo en nuestro trabajo.

PALABRAS CLAVES

<CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE> <“NIÑO MUERTO”> <GARCÍA LORCA>

CONSTRUCTION OF THE CHARACTER “THE DEAD CHILD” FROM THE PLAY “WHEN FIVE YEARS PASS” WRITTEN BY FEDERICO GARCIA LORCA

ABSTRACT

The aim of the investigation is to analyze the construction of the character “The Dead Child” in the play “When Five Years Pass” written by Federico García Lorca. The essential objective is to reflect on the process of the character previously mentioned using specifically the “Given Circumstances”, “Physical Actions” methods created by Stanislavski. The thesis research was performed by collecting bibliography and the author's personal experience. I conclude affirming that technical knowledge is important to our work as actors and actresses, adapted to our reality, whether physical, emotional, social, etc., In order to always look for the dedication and professionalism in our work.

KEYWORDS

<CHARACTER BUILDING> <“DEAD CHILD”> <GARCÍA LORCA>

INTRODUCCIÓN

Al comenzar a trabajar en el montaje de cuarto año, cuando el profesor me pide que realice acciones, ya no solo por intuición, sino sustentadas en la construcción de acciones físicas propuesta por Stanislavski, es dónde comienza mi conflicto al no poseer el conocimiento para poder ejecutar lo que me pedía. En ese momento me doy cuenta que tengo un vacío que debo llenar para poder completar mi círculo de aprendizaje.

Todo inicia cuando en el programa académico de estudios no se cuenta con material bibliográfico establecido para la materia de actuación, en ese caso el alumno no cuenta con un material de referencia a dónde acudir. Y esto sumado a que me vi atraída por la parte sensorial, experimental, es decir la investigación práctica de la actuación olvidando la investigación teórica.

Gracias a todos los demás conocimientos que pude adquirir, y por los cuales estoy muy agradecida, he podido construir mis personajes, pero en el montaje de grado tuve que confrontarme a este nuevo requerimiento, por lo que me parece muy importante, para la vida profesional, el seguirse preparando día a día, claro que el seguir investigando dependerá de nuestro compromiso con el teatro.

Al sistematizar mis experiencias sumadas a la investigación teórica busco complementar mi conocimiento, y de esta manera poder servir mejor al público, ofreciéndoles un trabajo de mejor calidad; y como ser humano, busco cerrar un círculo de aprendizaje, pues como toda etapa a lo largo de nuestras vidas, debe concluir de la mejor manera para que nuevas etapas puedan comenzar y nosotros estar libres para ellas.

CAPITULO I

MARCO TEÓRICO

1.1 FEDERICO GARCÍA LORCA: BIOGRAFIA Y OBRAS

Federico García Lorca nació el 5 de junio de 1898, en Fuente Vaqueros, provincia de Granada, en el seno de una familia de posición económica desahogada.

Su padre, Federico García Rodríguez, era un rico terrateniente, que se casó por segunda vez con Vicenta Lorca Romero, maestra de Fuentevaqueros, después de quedar viudo de la primera mujer.

El niño estuvo a punto de morir recién nacido, tras un difícil parto de la madre. Al creer que no iba a sobrevivir, el párroco ordenó bautizarlo inmediatamente. Sufrió después una parálisis infantil que le dejó una pierna inutilizada por algún tiempo. Se recuperó, pero siguió cojeando.

Fue el mayor de cuatro hermanos: Francisco, María de la Concepción (Concha) e Isabel. Pero el primero de sus hermanos fue en realidad, Luis, quien a sus dos años fallece de neumonía, Lorca tiene cuatro años cuando esto ocurre y es un hecho que le afectaría grandemente a él y en especial a su padre, que luego de este acontecimiento sería exagerado en los cuidados hacia sus hijos, tal actitud fue reproducida por el poeta. “Bastaría la menor sombra de malestar para que Federico García Lorca se creyese en las mismísimas puertas de la muerte.” (Gibson, 2006: 35)

Los tres primeros años de su vida quedó el pequeño Federico bajo los cuidados de su madre, de su abuela y de su tía vieja: tres figuras maternas que le influirán.

La primera enseñanza la aprendió de su madre, que a los tres años comenzó a introducirlo en la música. A los cinco años, su padre le puso para él y para sus hermanos un profesor particular, discípulo del compositor de ópera italiano Giuseppe Verdi. Con él comenzó Federico los conocimientos de la ópera y el teatro.

Fue un niño tranquilo, precoz e interesado por todo, pero nunca fue un niño mimado de sus padres. A pesar de ser el hijo del hombre más rico del pueblo, Lorca se crió en contacto con los niños pobres de su aldea por lo que tuvo una temprana conciencia de la pobreza y de las injusticias sociales:

Nadie se atreve a pedir lo que necesita. Nadie osa a rogar el pan, por dignidad y cortedad de espíritu. Yo lo digo, que me he criado en esas vidas de dolor. Yo protesto contra ese abandono del obrero del campo. (Ib.: 37-38)

Un día después de la iglesia, vio a unos titiriteros, quedó tan impresionado que al llegar a casa construyó un teatro de títeres. Le ayudaron a confeccionar la ropa para los títeres y él puso todo su entusiasmo en esta labor. Hasta que un día su madre apareció con un teatro de títeres de verdad que había comprado en una juguetería. Esto es un hecho que influyó en Lorca sobremanera:

En aquel primer contacto con la tradición guñolesca andaluza podemos ver no solo el origen del amor que sentía García Lorca por el género, que le inspiraría varias obras propias, sino también el entusiasmo que sentiría al dirigir La Barraca (teatro universitario). (Ib.: 36-37)

A los cinco años, sus padres le enviaron a un internado de monjes de Almería, donde estudió música. Los monjes estaban convencidos de que sería un gran músico y un buen predicador.

A los nueve años, enfermó gravemente y fue enviado a casa con sus padres. Sufrió una parálisis en la boca y se quedó sin habla. El padre estaba desesperado; se curó, pero le quedó un defecto de pronunciación, que él procuraba ocultar como podía.

Su padre se traslada a la ciudad, la casa de Federico se convierte, pronto, en un centro literario de la ciudad. En la nueva casa, tuvo Federico como maestro al famoso compositor español Manuel de Falla (1876-1946), uno de los compositores españoles más destacados del siglo XX. Lorca sería discípulo predilecto de Manuel de Falla, que esperaba mucho de Lorca como compositor. Con Falla aprendió piano y guitarra, pero siguió bajo la dirección literaria de su madre, que le abrió al conocimiento de la lírica europea. El padre no influyó en nada en el desarrollo literario del hijo, solamente toleraba la tutela materna tan asidua.

Terminó sus estudios de bachillerato en el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús de Granada con sobresaliente. Al comenzar la Primera Guerra Mundial (1914-1918), a los 16 años de edad, comenzó Lorca a estudiar en la Universidad de Granada. Manuel de Falla siguió siendo su maestro de música. Tocaba ya muy bien el piano y la guitarra, al mismo tiempo que aprendía composición y se dedicaba a coleccionar canciones populares que oía en los lavaderos públicos y en las tabernas.

En 1917, publica un ensayo sobre el poeta y dramaturgo José Zorrilla (1817-1893), una de las figuras más destacadas del romanticismo español. Hace una gira por España con sus profesores y escribe su primer libro: “Impresiones y Paisajes” (financiado por su padre), influido por Miguel de Unamuno y Azorín.

A partir de 1919, se instaló en Madrid, en la Residencia de Estudiantes, donde conoció a Juan Ramón Jiménez y a Machado, y entabló amistad con poetas de su generación y artistas como Buñuel o Dalí. En este ambiente, Lorca se dedicó con pasión no sólo a la poesía, sino también a la música y el dibujo, y empezó a interesarse por el teatro. Sin embargo, su primera pieza teatral, *El maleficio de la mariposa*, fue un fracaso.

En 1921 publicó su primera obra en verso, *Libro de poemas*, con la cual, a pesar de acusar las influencias románticas y modernistas, consiguió llamar la atención. Sin embargo, el reconocimiento y el éxito literario de Federico García Lorca llegó con la publicación, en 1927, de *Canciones* y, sobre todo, con las aplaudidas y continuadas representaciones en Madrid de Mariana Pineda, drama patriótico.

Entre 1921 y 1924, al mismo tiempo que trabajaba en *Canciones*, escribió una obra basada en el folclore andaluz, *El Poema del cante jondo*, publicado en 1931, un libro ya más unitario y madurado, con el que experimenta por primera vez lo que será un rasgo característico de su poética: la identificación con lo popular y su posterior estilización culta, y que llevó a su plena madurez con el *Romancero gitano* (1928), que obtuvo un éxito inmediato. En él se funden lo popular y lo culto para cantar al pueblo perseguido de los gitanos, personajes marginales marcados por un trágico destino. Formalmente, Lorca consiguió un lenguaje personal, inconfundible, que reside en la asimilación de elementos y formas populares combinados con audaces metáforas, y con una estilización propia de las formas de poesía pura con que se etiquetó a su generación.

En 1922, Lorca reconoce la influencia que han tenido sus padres en su vida, “Si de su padre había heredado la pasión, debía su inteligencia a su madre.” (Ib.: 31). Sobre todo estaba eternamente

agradecido con su madre, pues fue ella la primera en introducirle a la literatura, “ella me ha formado a mí poéticamente, y yo le debo todo lo que soy y lo que seré” (Ib.: 32)

En 1929 se estrena Mariana Pineda en Granada. Sale para los Estados Unidos, en Compañía de Fernando de los Ríos, arribando a Nueva York. Se matricula en la Universidad de Columbia. Frecuenta teatros, cines, museos y se apasiona por el jazz. Comienza a escribir *Así que pasen cinco años*. De vuelta a Nueva York se instala en el John Jay Hall de la Universidad de Columbia, donde permanecerá hasta enero de 1930. Comienza a trabajar en lo que será *Poeta en Nueva York*, escribe el guión de *Viaje a la Luna* y empieza *El Público*. El torero Ignacio Sánchez Mejías y la cantante La Argentinita le visitan en Nueva York. Invitado por la Institución Hispano-Cubana de Cultura marcha a La Habana, donde pronuncia varias conferencias y termina *El Público*. De vuelta a España, estrena en Madrid la versión breve de *La Zapatera prodigiosa*.

Ya en 1931 publica algunos poemas de *Poeta en Nueva York* y el *Poema del Cante Jondo*. El 19 de agosto termina *Así que pasen cinco años*. Dirige y funda, con Eduardo Ugarte, el teatro universitario ambulante, *La Barraca*. Ofrece una conferencia y lectura de poemas de *Poeta en Nueva York* en la Residencia de Señoritas, de Madrid.

Escribe *Bodas de Sangre* en 1932. Realiza una exposición de dibujos en el Ateneo Popular de Huelva. *La Barraca* realiza su primera salida, representa obras del teatro clásico español en varios pueblos de la península.

En 1933 estrena *Bodas de Sangre* en el teatro Beatriz de Madrid, y *de Amor de Don Perlimplín* en el español. Se publica en México la *Oda de Walt Whitman*. De 1933 a 1934 tiene una triunfal estancia en Argentina y Uruguay. En Buenos Aires da conferencias y asiste a las clamorosas representaciones de Mariana Pineda, *Bodas de Sangre* y *la Zapatera prodigiosa*. Conoce a Pablo Neruda. *Bodas de Sangre* alcanza un gran éxito, sobrepasando las cien representaciones. Regresa a España en el mes de Mayo. Muere en la plaza de toros de Manzanares, Ciudad Real, su amigo el torero Ignacio Sánchez Mejías. Continúan las representaciones de *La Barraca*. Pasa a limpio el original de *Diván del Tamarit*. Estreno triunfal de *Yerma* en Madrid por la compañía de Margarita Xirgu.

En 1935 publica el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Trabaja en *Doña Rosita la Soltera* o el *Lenguaje de las Flores*. Estancia en Barcelona, donde da conferencias y asiste a las representaciones de *Yerma* y *Bodas de sangre*. Estrena *Doña Rosita la Soltera* y trabaja en los *Sonetos*. La compañía de Lola Membrives estrena *La Zapatera prodigiosa* en el teatro Coliseum de Madrid.

Publica Primeras Canciones en 1936. Concluye La Casa de Bernarda Alba, que no se representa hasta 1945 en Buenos Aires. El trece de julio sale de Madrid hacia Granada. El 18 de julio ocurre el alzamiento militar contra el Gobierno de la República. El 16 de agosto es detenido. Y el 19 de agosto, Federico García Lorca, es asesinado en Víznar (Granada), bajo acusaciones poco claras que señalaban hacia su papel de poeta, librepensador y personaje susceptible de alterar el orden social, dejando inédita e inconclusa una numerosa obra.

1.2 GARCÍA LORCA Y SU CONCEPCIÓN DEL TEATRO

Es en la infancia de García Lorca donde nace su gusto por el teatro, comenzó con su juego favorito, que fue representar la misa a su manera, según cuenta Carmen Ramos, quien fue su nodriza:

En la pared trasera de la casa había una tapia baja donde el niño colocaba una imagen de la Virgen y unas cuantas rosas que cortaba del jardín. Después hacía sentarse a las criadas, los familiares y los amiguitos delante de la pared mientras él, envuelto en un extraño atuendo hecho de ropas arrinconadas en la buhardilla, <decía misa> con gran fervor. Antes de empezar imponía una sola condición: que todos debían llorar durante el sermón. (Ib.: 33)

Pronto el teatro de títeres sustituiría al altar de la tapia del jardín, pues un día Lorca ve por primera vez en su pueblo un espectáculo de marionetas, quedando tan fascinado que construye, con ayuda de su nodriza, uno propio. Su madre, “Vicenta Lorca volvió un día de Granada con un regalo muy especial para Federico, comprado en La Estrella del Norte, la mejor tienda de juguetes de la ciudad: un teatro de títeres de verdad.” (Ib.: 36)

Con el transcurso de los años Lorca va reafirmando su inclinación teatral hasta aseverar que el teatro era su vocación y da su concepto sobre este: “El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera.” (Reichenberger y Rodríguez, 1992: 19). También dice que “El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre.” (García, 2007)

Con respecto a los personajes nos dice que deben ser tan transparentes, tan fuertes que se pueda ver y sentir a través de ellos:

El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus

traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos. (Reichenberger y Rodríguez, 1992: 19)

Lorca resalta que el teatro es un arte sublime, y que es labor de los actores y las actrices cuidar que no se contamine y obedezca a intereses particulares:

Arte por encima de todo. Arte nobilísimo. Y vosotros, queridos actores, artistas por encima de todo. Artistas de pies a cabeza, puesto que por amor y vocación habéis subido al mundo fingido y doloroso de las tablas. Artistas por ocupación y preocupación. Desde el teatro más modesto al más encumbrado se debe escribir la palabra "Arte" en salas y camerinos, porque si no vamos a tener que poner la palabra "Comercio" o alguna otra que no me atrevo a decir. Y jerarquía, disciplina y sacrificio y amor. (García, 2007)

El teatro no debe crearse para gustar o agradar a un público, este debe ir más allá, debe mover alguna fibra interna del espectador, “a un público al que hay que domar con altura y contradecirlo y atacarlo en muchas ocasiones. El teatro se debe imponer al público y no el público al teatro.” (Ib., 2007). Al deshacerse del temor de querer gustar al público se podrá trascender y así educar al mismo:

Para eso, autores y actores deben revestirse, a costa de sangre, de gran autoridad, porque el público de teatro es como los niños en las escuelas: adora al maestro grave y austero que exige y hace justicia, y llena de crueles agujas las sillas donde se sientan los maestros tímidos y adulones, que ni enseñan ni dejan enseñar.” (Ib., 2007)

1.3 ANÁLISIS “ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS” LEYENDA DEL TIEMPO EN TRES ACTOS Y CINCO CUADROS

La acción comienza en la biblioteca del protagonista, el Joven, quien aparece conversando con el Viejo. Interrumpe dicha conversación la Mecnógrafa, reprochando al Joven su desamor contrario al que ella le profesa, acto seguido se marcha. El Viejo se despide, tropezando con el Amigo uno. Este hace alarde de sus conquistas amorosas y juega de manos con el Joven. Entra de nuevo el Viejo y sobreviene una tormenta, con la súbita aparición del Niño en, traje de primera comunión, y de la Gata. Ambos personajes están muertos y se encuentran huyendo de algo o alguien que los persigue, al final les alcanza y desaparecen. Continúa la escena precedente, a la que se suma el Amigo dos, un adolescente con su añoranza de hacerse cada vez más joven.

Al comienzo del acto segundo, nos encontramos en la alcoba de la Novia, de recargada decoración. La misma sostiene apasionado diálogo con el Jugador de Rugby. Al salir este por el balcón, entra la

Criada, quien le informa que su novio, el Joven, la espera. La Novia confiesa no quererlo. El Joven trata en vano de recobrar el amor de su prometida. Ella rompe el compromiso, con la consiguiente consternación de su Padre y del Joven. A continuación, tiene lugar la escena entre este y el Maniquí vestido de novia, el cual despierta en el Joven su ansia de paternidad, cuya única vía de realización estaría, tras el rechazo de la Novia, en la Mecnógrafa, en cuya búsqueda se lanza frenéticamente el Joven, sólo para tropezarse con el Viejo, quien trata de disuadirlo de su empeño. Mientras tanto la Novia se ha fugado con el Jugador de Rugby.

El acto tercero comprende dos cuadros. El primero tiene lugar en un bosque con un teatrillo en el centro, que representa, al descorrerse el telón, una reproducción a escala reducida de la biblioteca del primer acto. Aparece Arlequín y, seguidamente, la Muchacha que ha perdido a su amante en el fondo del mar. Se integra al grupo el Payaso. Ambos se burlan de la Muchacha en ademán torturador, prometiendo devolverle su "novio del mar". Seguidamente aparece la Máscara, con reluciente vestido de lentejuelas, quien conversa con la Mecnógrafa. Esta le refiere cómo se marchó de la casa del Joven en un día de tormenta en el que había muerto el hijo de la portera, sin hacer caso a las amonestaciones del Joven a que no lo dejase. En la escena siguiente, el Arlequín y el Payaso torturan al Joven impidiéndole el paso en su búsqueda de la Mecnógrafa. Cuando al fin da con ella, esta, al igual que lo había hecho la Novia con anterioridad, le impone un plazo de cinco años antes de unirse con él. En el cuadro final, que tiene lugar en la biblioteca del acto primero, la Criada y el Criado comentan la muerte reciente del hijo de la portera. A continuación, el Joven se viste de frac para recibir a los tres Jugadores. Estos le vencen en las cartas y le matan al forzar al Joven a entregarles su as de corazones. Al expirar el Joven, el reloj da las doce.

Lorca en su conferencia sobre: imaginación, inspiración y evasión, dijo q:

El equilibrio de la imaginación y el pensamiento lógico; es liberar la poesía. No sólo de la anécdota, sino del acertijo de la imagen y de los planos de la realidad, lo que equivale a llevar la poesía a un último plano de pureza y sencillez. Se trata de una realidad distinta, dar un salto a mundos de emociones vírgenes (...) «Evasión» de la realidad por el camino del sueño, por el camino del subconsciente, por el camino que dicte un hecho insólito que regale la inspiración (Domenech, 2006: 30).

Y en esta evasión que plantea García Lorca es donde nace su obra "Así que pasen cinco años", etiquetada, por el propio autor, como una de sus comedias irrepresentables, es una obra teatral con veintidós personajes, "caracterizada por su dimensión polivalente, experimental, su aura surrealista, y ese lirismo esplendoroso, travieso y burbujeante que recorre urgente y apasionado la obra de García Lorca. Esta compleja y fascinante pieza teatral lorquiana, adelantada a su época, nos presenta una

multitud de interesantes símbolos, que han sido frecuentemente analizados bajo el prisma del psicoanálisis (Escudero: 2004)”. Es una obra enmarcada en el surrealismo, “entendemos por surrealismo la exaltación de lo ilógico, lo subconsciente, lo monstruoso sexual, el sueño, el absurdo (Chlupova: s/f)”.

“Así que pasen cinco años” se tambalea entre lo onírico y lo real, pues posee muchos elementos que sólo pueden explicarse excluyendo la razón. Existe un concepto del surrealismo que encierra, en su mayoría, por no decir todo, lo que contiene la obra de García Lorca, el cual nos dice que “en la imagen surrealista el pasado se confunde con el presente y el porvenir, alguien puede ser diversas personas u objetos a la vez. (...) Se producen en la fantasía onírica las transformaciones o metamorfosis más imposibles y los objetos, personas o animales pueden tener propiedades de las que carecen en la realidad (Ib.: s/f)”.

Pero el autor nunca se auto encasilla en este movimiento pues lo que dice, de algunos de sus trabajos, es que “responden a mi nueva manera espiritualista, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡jojo!, ¡jojo!, con una tremenda lógica poética [es decir una lógica no formal]. No es surrealismo, ¡jojo!, la conciencia más clara los ilumina (Domenech, 2006: 31)”, pues ante lo que él había planteado sobre la “imaginación, inspiración y evasión”, posteriormente incorpora una objeción a los surrealistas:

Esta evasión poética puede hacerse de muchas maneras. El surrealismo emplea el sueño y su lógica para escapar. El mundo de los sueños, el realísimo mundo de los sueños, se encuentra indudablemente normas poéticas de emoción verdadera. Pero esta visión por medio del sueño o del subconsciente es, aunque muy pura, poco diáfana. Los latinos queremos perfiles y misterio visible. Formas y sensualidades (Ib.: 30).

Al leer el subtítulo de la obra: “La leyenda del tiempo”, ya se encuentra el tema central que es: el tiempo. “En *Así que pasen cinco años* se dramatiza la emoción del tiempo, y es el sentimiento del tiempo como dilación, como inminencia, lo que modifica la acción y, en último término, le da sentido.” (García, 1980, 1981: 322). El mismo Lorca aclara que la obra “es un misterio sobre el tiempo” (García, 1981: 12). Es como si este fuera un personaje más, volviéndose el protagonista mudo. “Es un misterio dentro de las características de este género, un misterio sobre el tiempo, escrito en prosa y verso.” (Gibson, 2006: 470).

Este es algo abstracto sin embargo en la obra se siente el paso, el regresar y el detener del mismo, “El tiempo que es efímero y últimamente indefinible ya encontró su representación legendaria y se ve

explorado en esta obra, que hace tanto hincapié en su paso y en el girar de su rueda eterna.” (Lewis, 2003)

El poeta suele estar siempre atento al paso del tiempo, de los acontecimientos más anodinos que suelen pasar inadvertidos para el resto de los mortales. El paso de las horas, el cambio de estación, los años de la infancia, de la juventud pueden ser vistos como auténticas catástrofes personales. La imposibilidad de volver hacia el pasado para recuperar los años perdidos, crean en el poeta una desazón similar a la inevitabilidad de la muerte. (las9musas, s/f)

Lorca plasma en sus obras lo que él es, lo que siente, lo que ocurre a su alrededor con sus amigos, con situaciones, se puede decir que de cierta manera es autobiográfica, “esta obra condensa y resume a Lorca en todos sus matices” (García, 1981: 23). Varios autores coinciden que en especial en este texto Lorca plasma sus inquietudes más profundas “la Leyenda emanan de las ansiedades más hondas del artista.”(Ib.: 10). Es decir que sus preocupaciones están reunidas en esas páginas, por lo que se la puede considerar uno de sus trabajos más importantes, “La leyenda, obra la más hermética de todas las de Lorca: su creación mayor” (Ib.: 22)

En Así que pasen cinco años los sucesos se entrelazan sin respiro. “Personas y cosas surgen y se esfuman. Hay seres voladores y fantasmales, y personajes mudos; otros hablan, no obstante proceder de los mundos animal e invisible” (Ib.: 23)

“La Leyenda es una instantánea rememoración. En la mente del Joven se abalanzan toda suerte de acontecimientos vividos por él e imaginados.” (Ib.: 23). El Joven, protagonista de la obra, encarna el tema del texto, busca evadir la realidad, es decir el paso del tiempo que conlleva a las cosas, y en este caso a él mismo, a su fin último, la muerte. “Como el Joven no quiere ver la muerte, ni aun la suya, <se cubre la cara con las manos>.” (Ib. 27). “El protagonista se debate angustiosamente entre las sombras de un sofocante laberinto, imaginario o no. Cargada de luces y penumbras, agitada por las tormentas física y pasional que oprimen el ánimo, la Leyenda desconcierta y abrume.” (Ib.: 9)

En las obras de Lorca existen temas recurrentes que son el amor, el tiempo y la muerte, en esta obra se puede ver estos temas de gran importancia enlazados entre sí. El tema de la muerte, tan habitual en la obra lorquiana como destino último de todas las criaturas, y a la que Lorca tenía tanto temor, “Le tengo miedo a la muerte no por lo que venga después, cosa que me tiene sin cuidado, sino por el espanto que me infunde la idea de que pueda “sentir” que “me voy”. Y el tema del amor y de la pasión amorosa, incluyendo la sensualidad, el sexo y el deseo, que justamente puede ser la causa de la muerte, “expresa con arte supremo la angustia lorquiana ante el futuro, la inevitabilidad de la muerte y la imposibilidad

de conseguir la plenitud sexual.” (Gibson, 2006: 470). Los temas del amor y de la muerte se pueden ver, dentro de la obra, unidos y contrapuestos a la vez.

Según Lorca, la dilación del amor, el enmascarar u ocultar los verdaderos sentimientos es siempre un crimen contra la naturaleza, “quien se lo piensa lo pierde todo” (Ib.: 470). Se puede ver en el Joven las consecuencias del amor aplazado, “pero Lorca era de los que preferían mil veces sufrir por lo perdido que no llorar por lo jamás probado.” (Nadal, 1980: 94). De tal manera que al finalizar la obra el joven muere a causa de la inmovilidad que le causaron sus propios miedos.

1.4 STANISLAVSKI LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE

Konstantín Stanislavski, actor, director escénico y pedagogo teatral, nació en Moscú el 5 de marzo de 1863 y murió en la misma ciudad en 1938. Fue el creador del Método Stanislavski, para la construcción del personaje. Su propósito fue:

Ayudar al actor a desarrollar todas sus posibilidades –espirituales, físicas, intelectuales, emocionales- para llegar a ser capaz de abarcar sus papeles en la medida de seres humanos completos, personajes que adquirirán así el poder de inducir al público a la risa, a las lágrimas, a emociones inolvidables. (Stanislavski, 1975: 12)

De la metodología que propone para la construcción del personaje se tomará como eje dos puntos de referencia: las circunstancias dadas y el método de acciones físicas, debido a que en ellas se indagó para la construcción del personaje: “el niño muerto”, en la obra Así que pasen cinco años. “Incluso los personajes ilógicos e incoherentes deben representarse dentro del plano y del marco lógicos de una obra completa, de una representación completa” (Ib.: 318).

1.4.1 CIRCUNSTANCIAS DADAS

Las circunstancias dadas son todos aquellos sucesos que rodean al personaje, es decir, el dónde, cuándo, cómo o con quién se encuentra; lo que le motivará a accionar y sentir de una u otra manera.

Stanislavski, en su método, define a las circunstancias dadas, del siguiente modo:

Significa el argumento de la obra, los hechos o sucesos del mismo, la época, el tiempo y el lugar en que se desarrolla la acción, condiciones de vida, la interpretación que den a ello el actor y el realizador, la mise-en-scene, la producción, los decorados, el vestuario, utilería, efectos de iluminación y sonido: todas las circunstancias, en fin, que se dan al actor para que las tome en cuenta al crear su papel. (Stanislavski, 1988: 43)

La actriz/actor debe tener claras todas las circunstancias que envuelven al personaje, para que de esta manera pueda comprender de forma integral al mismo, ya que deberá tomar en cuenta hasta el más mínimo detalle. Sólo de esta manera el personaje podrá accionar de forma verosímil a través del actor, y no será el actor tratando de simular ser el personaje. “Todo aquel que es realmente un artista, desea crear dentro de sí mismo otra vida diferente, más profunda y más interesante que la que le rodea de ordinario.” (Ib.: 38)

Se construyen las circunstancias dadas tomando la información del texto, en primer lugar, para luego complementarla con la investigación y la imaginación. De esta manera se compone algo que sea creíble para el actor y la actriz, que lo puedan aceptar como cierto, para luego vivirlo “como si” fuera real.

Para Stanislavski no se puede hablar de circunstancias dadas sin mencionar al “si mágico”, que es aquel condicionante que nos permite vivir situaciones imaginarias “como si” fueran reales. Para ejemplificar estas técnicas: que haría yo “si” me pasa “tal cosa”, “si” me encuentro con “tal persona”, etc. Es decir que haría yo “si” me encuentro en “tales circunstancias dadas”. Como podemos observar el uno complementa al otro.

Aplicando esto podrá nacer un real estímulo interno, un sentimiento verdadero, sin necesidad de concentrarse en este último, sólo en las circunstancias dadas. “Si es el punto de partida; el desarrollo, las circunstancias dadas. No puede existir uno sin el otro, si ha de poseerse la cualidad estimulante necesaria.” (Ib.: 43)

Pero para poder obtener sentimientos verdaderos, las circunstancias dadas deben estar muy bien elaboradas, de esto dependerá que todo fluya de manera armoniosa.

Estas técnicas actorales tienen, en cierto modo, funciones diferentes, “el *sí* impulsa a la imaginación dormida, en tanto que las *circunstancias dadas* construyen las bases para el mismo *sí*. Y ambos conjunta y separadamente, ayudan a crear el estímulo interno.” (Ib.: 43)

1.4.2 METODO DE ACCIONES FISICAS

Redirecciona la atención del actor y la actriz hacia la acción en sí, a través de la cual se puede acceder a las emociones o acción interna. Se debe controlar lo que conscientemente se pueda hacer y eso es el ejecutar alguna actividad, mientras se deja que se desarrolle y aflore la parte inconsciente. “Creación no consciente mediante técnica consciente.” (Ib.: 43), en otras palabras, los condicionamientos conscientes son el camino por donde fluirá lo inconsciente, las emociones.

Stanislavski plantea que lo primero que se tiene que hacer es leer la obra varias veces para poder entender de qué trata:

Tendrían que leer la obra varias veces. Sólo en raras ocasiones puede un actor captar, alcanzar y posesionarse al instante de lo esencial de una nueva parte, y encajar en ella de manera que pueda crear el papel en un solo impulso de sentimientos. Es más frecuente que su mente, al principio, sólo se poseione del texto en parte; después sus emociones son tocadas, y a su vez despiertan vagos deseos. (Ib.: 209)

Para poder asimilar el texto se debe separar el todo en partes, es decir separar la obra en unidades, cada una con sus respectivos nombres, estas no están determinadas por la situación de los personajes, ni por la disposición determinante de tal o cual escena, sino por la acción o acontecimientos principales. “Extendidas a lo largo de la obra, son como boyas que marcan el canal.” (Ib.: 98)

Al dividir el texto en unidades se dividirán también en objetivos pues en cada unidad reside un objetivo y éstos a su vez son los que dan lugar a la acción. Los objetivos son los que movilizan a los personajes. “La división de una obra en sus unidades, para estudiar su estructura, tiene un propósito (...) en el centro, en el corazón de cada unidad, radica un objetivo creador.” (Ib.: 99)

Es necesario que a las unidades se les dé el nombre apropiado pues esto facilitará encontrar el objetivo trazado permitiendo que el análisis fluya. “El nombre correcto, verdadero, que cristaliza la esencia de una unidad, descubre su objetivo fundamental.” (Ib.: 103)

El escoger los objetivos correctos permitirá que las acciones sean reales y sinceras. “Actúen con verdad, con plenitud e integridad de propósitos. Pueden desarrollar este tipo de acción eligiendo objetivos reales y vivos.” (Ib.: 100)

Con respecto al personaje, se debe saber cuál es su objetivo, que es lo que le motiva al personaje a realizar todo lo que realizará, por lo que el actor también debe estar muy interesado en este, “es importante que un objetivo tenga poder de atracción y estímulo para el actor.” (Ib.: 107).

Al tener claro todo se podrá accionar y reaccionar, sucesivamente para alcanzar nuestros objetivos. Es como una bola de nieve que al encontrarse en movimiento y con más nieve puede rodar sin parar, creciendo y siempre moviéndose. “Toda acción encuentra una reacción que a su vez intensifica a la primera. En toda obra, además de la acción principal, encontramos su opuesta, la acción en contrario (...) el resultado ineludible de ello es más acción.” (Ib.: 233)

Stanislavski nos habla de la posibilidad de caer en una histeria, en una sobreactuación es decir que el actor y la actriz al forzar el aspecto interno lo único que lograrán es alejarse de él. “Estaban decididos a

despertar emociones fuertes, este proceder erróneo condujo naturalmente a la violencia.” (Ib.: 45). Al intentar forzar a la parte interna lo único que se consigue es tensionarse y si el cuerpo está en tensión difícilmente podrá fluir alguna emoción verdadera.

No busquen estar celosos, sufrir, hacer el amor, nada más porque sí. Todos estos sentimientos son el resultado de algo que les ha antecedido. Sobre este precedente ustedes pueden pensar tanto como quieran; en cuanto al resultado se producirá por sí mismo. (Ib.: 35)

No se debe preocupar por el resultado, por la emoción a conseguir, esto se dará naturalmente. Sin embargo, Stanislavski dice que es un error pensar que el actor y la actriz estarán poseídos por las emociones perdiéndose en ellas. Ellos viven el papel pero al mismo tiempo pueden observarse. “Salvini decía: *Un actor vive, llora y ríe en escena y todo el tiempo está alerta, observando sus lágrimas y su risa. Es esta doble función, este balance entre la vida y la ficción de la actuación, lo que constituye su arte.*” (Ib.: 222)

La acción externa y la acción interna están íntimamente relacionadas, es muy difícil tratarlas como temas separados pues la una complementa a la otra, para poder conseguir acciones y sentimientos verdaderos.

CAPÍTULO II

EL NIÑO MUERTO

En este capítulo quiero relatar cómo fue mi experiencia en la creación de mi personaje aplicando la línea de actuación de Stanislavski, que fue por la que nos condujo el director de la obra, el Lcdo. Santiago Rodríguez.

Comenzaré con el estudio del personaje, que es la parte investigativa-teórica, para pasar a la construcción en sí del personaje, la parte investigativa-práctica, y de esta manera sistematizar mis vivencias en la búsqueda de mi personaje en el montaje de grado.

2.1 ESTUDIO DEL PERSONAJE

El personaje de “el niño muerto” aparece, junto con un gato/gata, en el acto primero del cuadro tercero de la obra, sin ninguna aparente relación con los acontecimientos, ni con los personajes anteriores, el autor da las siguientes acotaciones:

(Se oye otro trueno. La luz descende y una luminosidad azulada de tormenta invade la escena. Los tres personajes se ocultarán detrás de un biombo negro bordado con estrellas. Por la puerta de la izquierda aparece el Niño muerto con el Gato. El Niño viene vestido de blanco primera comunión, con una corona de rosas blancas en la cabeza. Sobre su rostro, pintado de cera, resaltan sus ojos y sus labios de lirio seco. Trae un cirio rizado en la mano y el gran lazo con flecos de oro. El Gato, de azul, con dos enormes manchas rojas de sangre en el pechito gris y en la cabeza. Avanzan hacia el público. El Niño trae al Gato cogido de una pata.), (García: 1931).

Con esta información se puede ver que es una escena onírica por la iluminación que se torna azulada,

La pintura surrealista también trataba de interpretar el mundo onírico y los sueños, empleando sobre todo los colores azul, rojo y amarillo. Su utilización puede ser la manera de expresar a través de este color la presencia del mundo de los sueños (Chlupova, 2009: 85).

En el surrealismo los animales pueden tener características que en la realidad no poseen, por esta razón la gata está humanizada, lo que le permite al niño entrar cogiéndole una pata.

Pero antes de continuar debo preguntarme: ¿qué significa un niño para el autor? Ya que no es un niño cualquiera, es un niño muerto y es un personaje muy utilizado por Lorca en sus trabajos no sólo teatrales sino también en su poesía.

A los niños de Lorca, según la becaria de la Universidad de Granada, Polina Osipova, se los puede dividir en varias clases:

Niño real, que es Lorca en su infancia o los niños reales a quienes dirige sus poemas y muchas veces se los lee; niño muerto, que generalmente no se terminan de ir y son despedidas las que vienen de ellos, sobre este niño, que es de mi competencia, ahondaremos más en el siguiente párrafo; niño loco, existe en su propio mundo y tiene su propio modo de percibir los sucesos que lo rodean; niño mudo, quien no puede decir sus anhelos porque la voz del niño siempre está lejos de él; el niño imposible, anhelado pero que jamás nacerá o existirá (Osipova: 2005).

El niño muerto: existen algunas explicaciones de lo que este niño significa para el escritor andaluz, así que comenzaré mencionando algunos acontecimientos trágicos ocurridos en torno al autor. Lorca, siendo un niño de cuatro años, víspera de su cumpleaños, pierde a su hermanito Luis que falleció de pulmonía, y aunque él era muy pequeño quedó marcado ese recuerdo en su memoria pues a menudo soñaba con el cadáver de su hermano. Se muere la hija de su amigo, Carlos Morla Linch y a ella le dedica varios de sus poemas. Otro acontecimiento que lo marcó fue la muerte de una niña granadina ahogada en el pozo:

Pero un día la pequeña Mary se cayó a un pozo y la sacaron ahogada. No está bien que yo diga aquí el profundo dolor, la desesperación auténtica que yo tuve aquel día. Eso se queda para los árboles y las paredes que me vieron. Inmediatamente recordé aquella otra niña granadina que vi yo sacar del aljibe, las manecitas enredadas en los garfios y la cabeza golpeando contra las paredes, y las dos niñas, Mary y la otra, se me hicieron una sola que lloraba sin poder salir del círculo del pozo dentro de esa agua parada que no desemboca nunca... Con la niña muerta ya no podía estar en la casa... (García, 1994:350).

Estos acontecimientos pueden ser la fuente creativa alrededor de los niños muertos en sus obras y específicamente en esta. Continuemos con la segunda hipótesis, en la que se plantea que el niño muerto, en la obra, representa al niño del protagonista que por la espera todavía no ha podido, no puede, y por el paso del tiempo ni podrá nacer. Esta hipótesis se basa en la simbología de la escalera, que está relacionada con la vida sexual y tiene una frecuente aparición en el texto “La escalera, la rampa, y el acto de subir por ellas son, desde luego, símbolos de las relaciones sexuales (Chlupova, 2009: 83)”. La gata le alienta a subir la escalera: “GATA. Está la puerta cerrada. Vámonos por la

escalera (García: 1931)". "Sólo subiendo la escalera el niño puede evitar su entierro, es decir su nacimiento depende sólo del acto sexual del protagonista (Chlupova, 2009: 83)". Mientras el personaje principal siga esperando el niño no podrá nacer, en definitiva el personaje representa el deseo del Joven que nunca podrá realizarse.

El personaje de la máscara también habla sobre un niño muerto: "MÁSCARA ¿No tienes un pedacito de pan para mi hijo? ¿Para el niño que el conde Arturo dejó morir en la escarcha? (García, 1931)", donde está clara la idea de García Lorca de representar el conde Arturo al Joven y por lo tanto el niño muerto que murió en la escarcha al Niño muerto, o sea el niño que por la inactividad del Joven no puede nacer.

Se ve que muchos de los personajes representan sobre todo la parte psíquica del protagonista, su consciencia, su voz interior, sus deseos relacionados con la frustración de llevar una vida estéril. Es decir, se trata del desdoblamiento de la parte psíquica del protagonista de la que cada parte está representada por uno o varios personajes. Todos los personajes además llevan su simbología dentro del contexto del paso del tiempo (Chlupova, 2009: 79).

Es decir que el personaje es simplemente una manifestación del subconsciente del protagonista, como el resto de los personajes de la obra, pero aquí ya podemos conocer la causa de la muerte del niño, interpretando literalmente lo que dice el texto: murió congelado.

Pero según algunos investigadores existe otra explicación, el niño muerto, en la obra, representa las ideas homosexuales de Lorca, para explicar este punto primero debemos tomar en cuenta que el objetivo de la obra es cuestionar los mecanismos tradicionales ceremoniales del amor. El joven se resiste a llamar "novia" a su prometida porque está convencido de que el amor se deteriorará, más que por el paso del tiempo, por el sentido tradicional del noviazgo. "Las inquietudes del joven son una forma de resistencia al amor heterosexual y así, de un modo más o menos solapado, se expresan a lo largo de la obra (Nabal: s/f)". Ahora relacionándolo con el niño muerto descubrimos que:

El dialogo entre el niño y el gato es también el dialogo entre un niño y una niña (el gato es gata y reclama su feminidad "debiste reconocerme..., por mi voz de plata") pero el niño se resiste a reconocer su sexo (*nos cortaran la cuca*). El niño aparece, además, feminizado, pálido, vestido de primera comunión y con una corona de rosas blancas sobre la cabeza. No es un niño cualquiera, conoce los rituales de la muerte y se resiste a ser enterrado (*¡Yo no quiero que me entierren!*), del mismo modo que el Joven se resiste al matrimonio y al amor convencional, postergando el encuentro amoroso. La muerte parece ser el único final, la única escapatoria y al mismo tiempo la certeza de que no hay escapatoria posible (Ib.: s/f).

Lorca se interroga sobre su propia infancia en un tono sombrío, pero se sabe que tuvo una infancia aparentemente normal, protegido por el seno de la familia teniendo una infancia cómoda:

Esto nos puede llevar a pensar que la diferencia erótica gestada desde la infancia va unida en la conciencia del poeta al temprano reconocimiento de la imposibilidad de entrar en las formas tradicionales de regulación de la vida amorosa y del reconocimiento social de su personalidad verdadera (Ib.: s/f).

He aquí lo sombrío de su infancia, pues desde esta etapa tan temprana se ve perseguido por “lagartos y lagartas” la sociedad y sus parámetros de moral, de lo que es normal y lo que no, “Un niño que pierde prematuramente la inocencia por el descubrimiento íntimo de su diferencia (Ib.: s/f)”. Siempre y cuando este descubrimiento realmente se haya dado en esta etapa de su vida. Pero sea cual fuere la razón “El niño muerto es uno de los protagonistas de su arte, algo psicológico e íntimo, escondido en lo más hondo del alma del autor (Osipova, s/f: 7)”.

Pero lo que sí se puede asegurar es que el dolor inmenso vibra en el diálogo del niño y el gato, al comienzo de la escena vemos que este no desaparece por completo del mundo humano pero tampoco existe, es posible que vaya a quedarse en este espacio, en una especie de limbo, en el silencio del velorio. Pero vemos que al final de la escena el niño siempre supo que no había escapatoria, como vemos en su último texto: “siempre dije que no”.

2.2 CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE

Con el análisis previo vemos que el personaje puede ser conducido por varios caminos, ser interpretado siguiendo cualquiera de sus aparentes significantes, pero en la práctica, en las improvisaciones dónde el actor intenta encarnar al personaje, ¿cómo encontrarlo?, ¿cómo construir un personaje tan simbólico de una obra surrealista? Para poder hacerlo recurriré a las palabras de Stanislavski: “En cualquier otro momento la creación debe también ser lógica y tener continuidad. Incluso los personajes ilógicos e incoherentes deben representarse dentro del plano y del marco lógicos de una obra completa, de una representación completa (Stanislavski, 1988: 318)”. Por lo que centraré la construcción de mi personaje en su aspecto lógico que son sus acciones y circunstancias dadas.

2.2.1 GENERALIDADES DEL DIARIO DE TRABAJO

Cada uno va forjando su propio camino, va hilando su propia historia y sea cual sea el camino elegido, las metas trazadas y alcanzadas, las experiencias vividas, a quien esperemos o lo que

esperemos que ocurra en nuestras vidas tenemos una cita ineludible con la muerte, que nos espera con los brazos abiertos para culminar con este juego llamado vida (Diario de trabajo).

Después de realizar ejercicios de taichí durante aproximadamente un mes, esto con el objetivo de poner en estado de alerta nuestra mente y cuerpo, comenzamos con la búsqueda de una obra para poder representarla, pero a la par, el Lcdo. Santiago Rodríguez, nuestro profesor de actuación, nos iba dando pautas generales de cómo se realiza un montaje desde el punto de vista no sólo del actor sino a nivel de dirección, información que utilizaríamos todos posteriormente para colaborar con la creación del montaje de la obra.

Nos planteó que el montaje de una obra se basa principalmente en dos aspectos: “el lenguaje: es una forma que tiene un significado, manejada por el director, y los principios de la actuación: acción-reacción, manejada por el actor (Diario de trabajo)”. Así que retomamos ejercicios de primer año para tener absolutamente claros los principios de actuación, es decir cada uno escogió un movimiento, con el cual exploramos desplazamientos, niveles y ritmos, para posteriormente, con este, comunicarnos en parejas (acción-reacción).

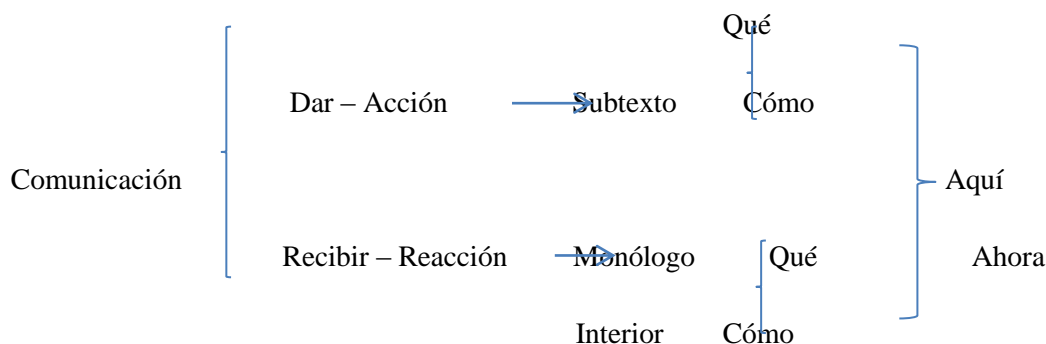


Tabla 1: Componentes de la comunicación

Después de leer varias obras se escogió “Así que pasen cinco años”, de Federico García Lorca, El Lcdo. Rodríguez nos explicó que una vez escogida la obra se debe realizar un análisis activo de la misma:

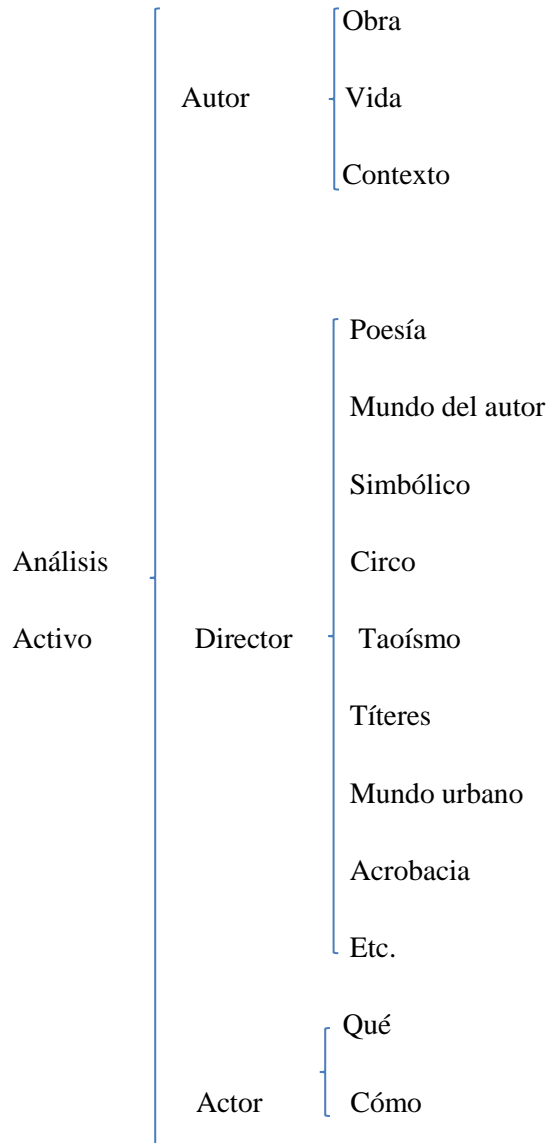


Tabla 2: Análisis activo de la obra

Comenzamos con el estudio del autor, realizamos exposiciones, y recibimos una conferencia del Magister Manuel Mejía, para aclararnos por completo este tema.

En la búsqueda del lenguaje de la obra, según la visión del director, participamos todos. Cada uno escogió un tipo de lenguaje, sin prejuizar si es o no el correcto para la obra, y con él, cada uno fue dirigiendo una clase. Yo expuse con una compañera, que coincidentalmente fue con quien realicé mi

escena en la obra, nuestro lenguaje fue la música, así que escogimos música andaluza y flamenca para realizar un trabajo sensorial, buscando despertar sensaciones de la obra a representar.

Con esta indagación se llegó a la conclusión de que en la obra se debe manejar un lenguaje no verbal como base a explorar, para crear imágenes que se vayan desarrollando en el transcurso de la obra, esto nos llevó a otro nivel creativo.

Comenzamos con la búsqueda de imágenes no obvias para cada acto de la obra, estas imágenes debían encerrar en su totalidad a cada acto, al todavía no tener designados los personajes nos preocupábamos por la esencia del acto sin desviarnos a otra parte:



Gráf.1 Imagen del Acto Primero de la obra “Así que pasen cinco años” de Federico García Lorca. Dirección: Santiago Rodríguez. Elenco: Gabriela Martínez, Bernarda Salas, Margarita Delgado, Carina Prieto, Carla López, Fernando Loaiza. Fotografía: Archivo personal.



Gráf.2 Imagen del Cuadro Segundo de la obra “Así que pasen cinco años” de Federico García Lorca. Dirección: Santiago Rodríguez. Elenco: Margarita Delgado, Carina Prieto. Fotografía: Archivo personal.

En las fotografías podemos observar cómo se intenta buscar imágenes estáticas con la utilización de objetos, niveles, que no relatan lo que ocurre en el acto sino intentan plasmar la entraña del mismo.

Al principio era un poco complicado porque nuestras imágenes caían en el nivel descriptivo pero pudimos lograr el objetivo planteado por el profesor en aproximadamente un 80%. Pudimos ir entrando en el lenguaje que se manejaría en el montaje.

Con todos los compañeros habíamos realizado el análisis de la obra y lo utilizamos como base para realizar uno definitivo junto con el profesor:

ESCENA	IMÁGENES	TEMA
ACTO I		

<p>Joven ↔ Amigo 1 ↓ Viejo Principios</p> <p>Amigo 1 ↔ Viejo ↓ diferencia de principios</p>	<p>Isla.</p> <p>Espejo.</p>	<p>Advertencia.</p>
<p>Amigo 2 ↔ Amigo 1 ↓ Viejo Joven visión de la vida</p>	<p>Descuartizamiento.</p>	<p>Profecía.</p> <p>Segunda advertencia.</p> <p>Desconcierto.</p>
ACTO II		
<p>Jugador de Rugby ↔ Novia ↓ compromiso entre ellos</p>	<p>Centro de atención.</p> <p>Cosificación.</p>	<p>Indiferencia.</p> <p>Ilusión.</p> <p>Veneración.</p> <p>Prohibición.</p>
<p>Novia ↔ Criada ↓ compromiso adquirido</p>	<p>Apariencias.</p> <p>Centro.</p> <p>Superyó.</p>	<p>Ruptura.</p>
<p>Novia ↔ Padre ↓ cumplimiento de compromiso</p>	<p>Diálogo de sordos.</p> <p>Apariencias.</p>	<p>El barco empieza a hundirse.</p>

<p>Novia ← → Joven</p> <p>↓</p> <p>Padre</p> <p>Criada</p> <p>ruptura del compromiso</p>	<p>Sendas distintas.</p>	<p>Desencuentro.</p>
<p>Joven ← → Mecanógrafa</p> <p>↓</p> <p>pérdida de tiempo y sueño</p>	<p>Adoración.</p> <p>Caída en pedazos.</p>	<p>Divinidad.</p>
<p>Todos ← → Desenlace</p> <p>↓</p> <p>Recuperación tiempo perdido</p>		<p>Vacío.</p>
ACTO III		
<p>Arlequín ← → Máscara</p> <p>↓</p> <p>que lleva</p> <p>concreción de sueños</p>	<p>Show/Circo de fenómenos.</p> <p>Procesión niño muerto.</p>	<p>El principio del fin.</p>
<p>Arlequín ← → Muchacha</p> <p>↓</p> <p>suicidio</p>	<p>Casería.</p>	<p>¿Quién es la víctima?</p>

<p>Arlequín ↔ Muchacha</p> <p>Payaso</p> <p>↓</p> <p>muerte</p>	Tabla de los piratas (redobles).	Perdiéndolo todo.
<p>Payaso ↔ Arlequín</p> <p>↓</p> <p>poder</p>	Bosque humano.	Siguiente acto sorpresa.
<p>Máscara ↔ Mecanógrafa</p> <p>↓</p> <p>apariencias</p>	Disputa por el primer lugar.	El abandono. La negación.
<p>Jugadoras ↔ Joven</p> <p>↓</p> <p>destino</p>	Gallinita ciega.	El final.

Tabla 3: Análisis de la obra “Así que pasen cinco años” de Federico García Lorca

El director nos planteó que escojamos cualquier personaje y traigamos elementos, una vez en escena debíamos buscar formas de movernos como el personaje escogido, pero no en forma tradicional sino en forma surrealista e ir cambiando de una a otra hasta encontrar la forma adecuada de moverse, este ejercicio aunque parecía fácil y donde no cabrían los errores resultó ser difícil pues romper con los esquemas mentales me costó y cuando creía que estaba logrando algo, visto desde afuera no era así, resultaba agotador indagar en algo en lo que sentía que no avanzaba, con algunos personajes era más fácil, pero yo me sentía atraída al personaje del niño de la obra así que comencé a improvisar sólo con ese.

Una vez repartidos la mayoría de los personajes, el mío fue “el niño muerto”, comenzamos a hacer ejercicios de comunicación, trabajamos en parejas con la premisa de realizar movimientos en espejo, sombra, titiritero y maniquí, cada uno buscaba desarrollar nuestra percepción a la presencia y acciones del compañero sin la utilización de palabras, para nosotros reaccionar y viceversa, creando una cadena de acciones.

Espejo: imitábamos al compañero que proponga, es decir que uno era el ser y otro el reflejo, pero se podía intercambiar el rol en el momento que quisiéramos por lo que debíamos estar atentos a cuando sigo y cuando propongo y me siguen.

En la foto que vemos a continuación podemos observar que no era necesario estar frente a frente para poder realizar el ejercicio, que simplemente debíamos estar atentos al otro y a nosotros mismos.



Gráf.3 Ejercicio del espejo. Soledad Cubi, Carina Prieto. Fotografía: Archivo personal.

Sombra: en este ejercicio uno proponía permanentemente y el otro le seguía, la persona que guiaba proponía movimientos pero al mismo tiempo debía estar pendiente del otro, de que le pueda seguir, mientras que el que seguía debía ser muy observador de los movimientos propuestos y adaptarlos a su cuerpo:



Gráf.4 Ejercicio la sombra en movimiento. Soledad Cubi, Carina Prieto. Fotografía: Archivo personal.

Titiritero: una persona es el títere y la otra obviamente el titiritero, pero el títere se mueve con libertad con la premisa de que hay hilos sosteniendo su articulaciones, esto nos da un tipo de movimiento determinado, mientras que el titiritero aparenta manipular al títere con hilos imaginarios colocados en sus articulaciones, en definitiva aunque el titiritero es quien sigue al títere, todo el tiempo este aparenta ser el que guía:



Gráf.5 Ejercicio del titiritero. Soledad Cubi, Carina Prieto. Fotografía: Archivo personal.

Maniquí: aquí un compañero es “la plastilina” y el otro quien la moldea, quien se deja moldear debe simplemente estar dispuesto para el otro y quien moldea debe pensar en que cual es el resultado que desea obtener del cuerpo del compañero:



Gráf.6 Ejercicio del maniquí. Carina Prieto, Soledad Cubi. Fotografía: Archivo personal.

El tema central de la obra es la espera y el autor señala que durante toda la obra llueve por lo que con la utilización de sillas y paraguas se buscaba construir imágenes estáticas o en movimiento de la espera:



Gráf.7 En busca de la imagen de “la espera”. Gabriela Martínez, Bernarda Salas, Antonella Moreno, Vanesa Niquinga, Katty Palma, Margarita Delgado, Sara Albán, Carina Prieto, Sol Cubi, Jorge Carrillo, Fernando Loaiza. Fotografía: Archivo personal.

Pero después de probar se decidió eliminar los paraguas y en lugar de las sillas la utilización de taburetes. Es así que al comienzo de la obra hay 3 imágenes de espera de todos los personajes entre apagones de luz, y en la cuarta vez que la luz se enciende comienza la obra.

Con este mismo tema y ya con nuestros personajes buscábamos el ¿qué esperamos?, ¿en dónde esperamos?, incluyendo a esta espera una urgencia de vida o muerte, pero al final del ejercicio nunca llegaba lo que esperábamos, momento en el que reaccionábamos ante esa situación.

En este punto vino a mi memoria la época que trabajé con niños de la calle y las historias que éstos me contaban, cosas muy fuertes que para un adulto es muy difícil de tratar, pero ellos con alrededor de 6 años las vivían diariamente, entonces comencé a indagar por esa experiencia, pude crear esta metáfora activa de mi personaje:

David sobrevivía en un mundo donde las caricias de su padre le marcaban el cuerpo, “fundearse” estaba en el menú de cada día, y donde la ley del más sabido marcaba la diferencia en su vida; tenía amigos que vivían el mismo calvario diariamente, corrían por este laberinto de torturas donde su único anhelo era salir de esto y ser como el niño de los cereales con una familia que lo ame, pero día tras día la oscuridad lo consumía un poco más, aunque él luchaba por huir de estos cucos de carne y hueso, era imposible borrarse la marca con la que nació. Pero no todo era malo, un día escuchó que lo iban a rescatar, que un tal gobierno estaba interesado en su bienestar, que todo estaría bien que unos impuestos eran los auspiciantes de su futura libertad; mientras esperaba a su superhéroe encontró una ventana de escape hacia la felicidad momentánea cada vez que se “fundecía”, es ahí donde podía jugar a trepar por los tejados pero él no se percataba que cada minuto en ese paraíso le costaba un mordisco de su alma, que cada respiro de alivio lo acercaba más a eso que tanto temía, la nada, la oscuridad, el desaparecer, la soledad. Un día después de recibir los afectos acostumbrados de su padre y con la esperanza de que ya pronto vendrían a rescatarlo, decidió ser feliz por unas horas, abrió su bolsita mágica y como era costumbre empezó a inhalar cariño, afecto, paz, sumergido en este océano de colores una mano lo empezó a jalar al fondo de la mierda donde en realidad nadaba, él desesperado ponía todas sus fuerzas en salir pero su cuerpo no respondía el cariño, el afecto y la paz le sujetaban las manos, hasta que comprendió que no había escapatoria, que la oscuridad ganaba, que nadie vendría a rescatarlo, así que dio su último suspiro mientras el lagarto y la lagarta se lo comían.

Ahora David reposa en otro número más de eso que su súper héroe llama estadísticas (Diario de Trabajo).

A partir de esto empiezo a explorar en la forma de moverse del niño, cómo mira, como se relaciona con los demás, es decir busco construir la parte externa.

Continuamos con estos ejercicios pero en el momento de relacionarse con la gata no encajaba completamente con la inocencia que plantea el autor, así que regresé a los movimientos de un niño con una vida más tranquila.

Ensayos por escenas: comenzamos a ensayar la obra por escenas pero de una forma completamente nueva para mí, los personajes que participaban en la escena pasaban adelante con un vestuario provisional, mientras que otros compañeros leían sus textos, pero, por cada texto se realizaba una acción física, esto nos resultó difícil pues cuando se tenía un párrafo se debían realizar varias acciones con coherencia pero sin olvidarnos del surrealismo y teniendo en cuenta el tema de la espera, todo esto mientras desarrollábamos la imagen que designamos a la escena en el análisis que fue la “del lazarillo” es decir estábamos confundidos, pero poco a poco íbamos entendiendo.

Nuestra escena fue una de las que más se trabajó debido a la inasistencia de algunos compañeros, esto nos permitió explorar y avanzar más que el resto, pero en cierto punto empezamos a quemarnos y a bloquearnos, así que nuestro profesor tomó otras escenas y nos dejó descansar por unos días.

Comenzamos a trabajar la espera de los personajes, pero esta vez lo hicimos, antes de empezar a pasar la obra, para poder adquirir la emoción de los mismos; se colocó sillas formando una media luna al fondo del escenario, podíamos relacionarnos con otros personajes pero sin adelantar las escenas, en uno de los ensayos me relacioné con el personaje de “la máscara” que en el texto plantea que es la madre de un niño, comenzamos a dialogar y ese personaje comenzó a decir que no quiere al niño porque no tiene nada que ofrecer, que lo quiere dejar, lo distrae y le dice que ya regresa, pero se va, al estar metida en esta situación comencé desarrollarla y empiezo a sentir la desesperación, el miedo que siente un niño que se ha perdido y que no encuentra a su madre, las lágrimas corrían sin parar, se comenzó a pasar la obra y al llegar a nuestra escena la emoción fluía, el niño lloraba pero se calmaba y empezaba a jugar con la gata para luego retomar el llanto, en ese ensayo comprendí la parte interna del personaje, y al olvidarme de buscar una forma de moverme que simule a un niño, me entregué a la emoción y los movimientos fluyeron, lo único que no encontraba era la voz del niño pues desde que supe que ese era mi personaje me inquieté por el cómo haría su voz.

Antes de aproximadamente unas 3 semanas para el estreno de la obra, la Dirección de Escuela nos permitió el uso del teatro, comenzamos a pasar escena por escena enfrentándonos a un espacio más grande del que habíamos ensayado con telones blancos aforando el escenario, se marcó la planta de movimientos definitiva.

En ese espacio pudimos encontrar un bosque, formado por los taburetes desordenados, se pudieron perder el niño del gato, jugar por los tejados.

Pero pasamos la obra entera 3 días antes del estreno, por lo que no estaba en su totalidad lista para presentarla al público, a mi parecer después de la primera semana y media de temporada recién debíamos estrenar la obra.

Sin embargo mi personaje estaba construido casi en su totalidad, a nivel interno y externo, de lo que todavía no estaba completamente segura era de la creación de su voz, sabía que mi voz era demasiado aguda pero al intentar hacerla más grave el niño se convertía en un adolescente, pero no encontraba el punto exacto.

“no me entierres, (García, 1931)”

2.2.2 ANÁLISIS DE LAS ACCIONES DEL PERSONAJE

En la siguiente tabla desarrollaré la partitura del personaje, es decir el desglose de las acciones, externas e internas, por cada texto de la escena.

PERSONAJE: NIÑO MUERTO				
TEXTO	¿POR QUÉ?	ACCIÓN	¿PARA QUÉ?	SUBTEXTO/MO NOLOGO INTERIOR
GATO. Miau.	Estamos huyendo	Regreso.	Silenciarlo.	¿Qué pasó?
NIÑO. Chissssss...	Estamos huyendo y el gato está haciendo bulla.	Taparle la boca Seguir huyendo	No nos encuentre la muerte.	¡Tengo miedo cállate!
GATO. Miauuu.	Se cayó el gato.	Regreso nuevamente.	Ayudarlo.	Nos van a encontrar.

<p>NIÑO.</p> <p>Toma mi pañuelo blanco.</p> <p>Toma mi corona blanca.</p> <p>No llores más.</p>	<p>El gato se detuvo</p>	<p>Ofrecerle cosas</p>	<p>Convencerle de seguir escapando.</p>	<p>Párate y camina.</p>
<p>GATO.</p> <p>Me duelen las heridas que los niños me hicieron en la espalda.</p>	<p>No quiere nada de lo que le ofrezco.</p>	<p>Guardo mi pañuelo</p>	<p>Intentar algo más.</p>	<p>No eres el único lastimado.</p>
<p>NIÑO.</p> <p>También a mí me duele el corazón.</p>	<p>El gato se está quejando, sin moverse.</p>	<p>Arrastrarlo.</p>	<p>Para que camine.</p>	<p>Ya vámonos.</p>
<p>GATO.</p> <p>¿Por qué te duele, niño, di?</p>	<p>El gato me agredió.</p> <p>Me detiene.</p>	<p>Me voy solo.</p> <p>Detenerme.</p>	<p>Ver qué pasa.</p>	<p>Ya no me quiero quedar pero tengo mucho miedo deirme.</p>
<p>NIÑO.</p> <p>Porque no anda.</p> <p>Ayer se me paró muy despacito, ruiseñor de mi cama.</p> <p>Mucho ruido, ¿si vieras!... Me pusieron con estas rosas frente a la ventana.</p>	<p>El gato no continúa.</p>	<p>Busco si no hay nadie más que nosotros.</p> <p>Me siento</p>	<p>No quiero estar solo</p>	<p>Aunque me lastimaste prefiero quedarme queirme solo.</p>
<p>GATO.</p> <p>¿Y qué sentías tú?</p>	<p>El gato me hace preguntas.</p>	<p>Recuerdo.</p>	<p>Contarle.</p>	<p>Confiaré un poco en ti</p>

<p>NIÑO.</p> <p>Pues yo sentía surtidores y abejas por la sala.</p> <p>Me ataron las dos manos, ¡muy mal hecho!</p> <p>Los niños por los vidrios me miraban y un hombre con martillo iba clavando estrellas de papel sobre mi caja.</p> <p>No vinieron los ángeles. No, Gato.</p>	<p>Nos estamos conociendo.</p>	<p>Relato lo que me pasó cuando morí.</p>	<p>Conocernos</p>	<p>Me dolió mucho lo que me pasó.</p>
<p>GATO.</p> <p>No me digas más gato.</p>	<p>Me pide algo que no entiendo.</p>	<p>Confundirme.</p>	<p>Saber por qué me pide eso.</p>	<p>¿Qué?</p>
<p>NIÑO.</p> <p>¿No?</p>	<p>No quiere que le diga gato</p>	<p>Me viro a verlo</p>	<p>Conocer la respuesta</p>	<p>¿Por qué?</p>
<p>GATO.</p> <p>Soy gata.</p>	<p>No esperaba esa respuesta.</p>	<p>Escuchar.</p>	<p>Sorprenderme.</p>	<p>¿Qué cosa?</p>
<p>NIÑO.</p> <p>¿Eres gata?</p>	<p>No ha sido gato ha sido gata.</p>	<p>Confirmando si lo que escuche es correcto.</p>	<p>Aclarar qué mismo es.</p>	<p>¿Ha sido gata!</p>
<p>GATO.</p> <p>Debiste conocerlo.</p>	<p>Ya no es lo que era.</p>	<p>Asimilarlo.</p>	<p>Seguir con la conversación.</p>	<p>Esta gata ocurrida.</p>
<p>NIÑO.</p> <p>¿Por qué?</p>	<p>Me intriga con quién hablo.</p>	<p>Pregunto.</p>	<p>Conocerla más.</p>	<p>¿Cómo podía saberlo?</p>

GATO. Por mi voz de plata.	Ya no es lo que era.	Asimilarlo.	Tratarla más.	Qué bonita gata.
NIÑO. ¿No te quieres sentar?	Descubrí que es una gata es decir una niña.	Me levanto Le doy la mano Indico donde sentarse.	Tener una atención con ella.	Juguemos a ser una pareja.
GATO. Sí. Tengo hambre.	Soy un caballero.	La ayudo a sentarse.	Ser cortes.	Enseguida te atiendo.
NIÑO. Voy a ver si te encuentro alguna rata. No la comas entera. Una patita porque estás muy enferma.	La gata necesita de mí.	Busco una rata imaginaria. Encuentro una. Tomo la rata. Doy la rata en la boca a la gata. Acaricio de la cabeza al lomo de la gata.	Consentirla.	Te doy lo que me pidas pero ten cuidado que te veo enfermita.
GATO. Diez pedradas me tiraron los niños.	Le duelen las heridas.	Compadecerme.	Identificarme con ella.	Pobrecita.
NIÑO. Pesan como las rosas que oprimieron anoche mi garganta. ¿Quieres una?	A ella también la lastimaron.	Recuerdo. Saco una rosa de la corona. Le ofrezco la rosa moviéndola ante sus ojos.	Jugar.	A mí también me lastimaron pero mejor juguemos.
GATO. Sí, quiero.	Ella acepta la flor.	Sonreírle. Quitar la flor de su rostro.	Indicarle el juego.	Si quiere jugar.
NIÑO.	Quiero	Jugamos a q	Divertirnos.	Trata de atrapar la

Con tus manchas de cera, rosa blanca, ojo de luna rota me pareces, gacela entre los vidrios desmayada.	distraerla.	trate de atrapar la flor. Compadecerme Besar la flor Ponerle la flor en la cabeza.		flor gatita Estás muy adolorida Tranquila, pobre gatita.
GATO. ¿Tú qué hacías?	Me está rodeando.	Ver cómo me coquetea.	Seguirle el juego.	Haber
NIÑO. Jugar. ¿Y tú?	Paró de llorar y ahora está alegre.	Pararme Sentir la caricia	Ver que hace.	Te cuento sobre mí.
GATO. ¡Jugar! Iba por el tejado, gata chata, naricilla de hojadelata. En la mañana iba a coger los peces por el agua y al mediodía bajo el rosal del muro me dormía.	Me cuenta de su vida.	Mirarla	Seguir la historia q me relata.	Que divertido e interesante lo que hacías.
NIÑO. ¿Y por la noche?	Me contó que hacía en el día.	Preguntar	Saber qué hacía el resto del tiempo.	Que hacías cuando estaba oscuro.
GATA. Me iba sola.	Me desconcierta su valentía.	Mirar cómo se aleja.	Saber si es verdad o mentira.	¿De verdad?
NIÑO. ¿Sin nadie?	Me contó que en la noche se iba solita.	Sorprenderme.	Confirmar que se iba sola.	¿Te atrevías a estar en la oscuridad solita?

GATA. Por el bosque.	Somos parecidos.	Alegrarme.	Contarle sobre mí.	¿De verdad?
NIÑO. Yo también iba, ¡ay, gata chata, barata, naricillas de hojadelata!, a comer zarzamoras y manzanas. Y después a la iglesia con los niños a jugar a la cabra.	Me di cuenta que yo también iba por el mismo lugar.	Salto hacia ella. Corro a toparle la nariz. Jugamos a las cogidas.	Divertirnos.	También estaba por el mismo lugar, gatita traviesa, peor luego me iba a jugar
GATA. ¿Qué es la cabra?	Estamos jugando.	Huyo de la gata. Persigo a la gata.	Juguetear.	Que no me alcance.
NIÑO. Era mamar los clavos de la puerta.	Seguimos jugando	Huyo de la gata. Persigo a la gata para toparla. Recuerdo.	Jugar.	Tenía hambre y no tenía que comer.
GATA. ¿Y eran buenos?	Me pregunta si me gustaban.	Huyo de la gata. Topo a la gata Reflexiono.	Contestar sinceramente.	La verdad no
NIÑO. No, gata. Como chupar monedas. (Trueno lejano.) ¡Ay! ¡Espera! ¿No vienen? Tengo miedo.	Me quiere topar Se escuchó un ruido	Huyo de la gata Detenerme a mirar si viene alguien. Detenerla del	No perder en el juego. Seguir huyendo.	Eran bien feas pero me calmaban el hambre. ¡Ya nos descubrieron!

<p>¿Sabes? Me escapé de casa.</p> <p>Yo no quiero que me entierren.</p> <p>Agremanes y vidrios adornan mi caja; pero es mejor que me duerma entre los juncos del agua.</p> <p>Yo no quiero que me entierren. ¡Vamos pronto!</p>	<p>fuerte.</p> <p>Ella sigue jugando.</p>	<p>juego.</p> <p>Caminar hacia ella.</p> <p>Caminar juntos hacia delante.</p> <p>Sentarme.</p> <p>Pararme</p> <p>Tomar a la gata de la pata.</p> <p>Jalarla hacia la derecha.</p>		<p>Me escape para no desaparecer, para que no me entierren en esa caja.</p> <p>¡Sigamos corriendo!</p>
<p>GATA.</p> <p>¿Y nos van a enterrar?</p> <p>¿Cuándo?</p>	<p>Al fin está comprendiendo lo que pasa.</p>	<p>Voltearla a ver.</p>	<p>Saber por qué no avanza.</p>	<p>¡Gata sigue corriendo!</p>
<p>Niño.</p> <p>Mañana, en unos hoyos oscuros.</p> <p>Todos lloran, todos callan.</p> <p>Pero se van. Yo lo vi.</p> <p>Y luego, ¿sabes?</p>	<p>Sonó algo frente a nosotros.</p> <p>Se escuchó un ruido a la derecha.</p>	<p>Detenernos.</p> <p>Mirar hacia al frente de dónde provino el sonido.</p> <p>Caminar hacia atrás.</p> <p>Detenernos.</p> <p>Buscar si hay alguien a la derecha.</p>	<p>Ver si viene alguien</p> <p>Alertar a la gata.</p> <p>Ver si no están por dónde se escuchó el ruido.</p>	<p>Se están acercando.</p> <p>Todo es muy oscuro y muy triste pero te olvidan pero eso no es lo peor.</p>
<p>GATA.</p> <p>¿Qué pasa?</p>	<p>Se me ocurrió asustarla.</p>	<p>Confirmando que no hay nadie.</p>	<p>Para seguir con mi plan.</p>	<p>Te voy a asustar pero todavía tengo miedo</p>

NIÑO. Vienen a comernos.	Quiero jugar tengo miedo.	Me viro a donde ella con otra voz. Estoy pendiente si alguien viene.	Asustarla.	Gata asústate, que yo tengo miedo.
GATA. ¿Quién?	La veo asustada.	Avanzo amenazante.	Parecer malo.	Te voy a comer.
NIÑO. El lagarto y la lagarta, con sus hijitos pequeños, que son muchos.	Quiero que tenga miedo de quienes nos persiguen.	Perseguirla. Acorralarla. Mirar por si viene alguien.	Divertirme	Son horribles los que nos persiguen y son un montón.
GATA. ¿Y qué nos comen?	Se arrodillo en la mitad asustada.	Me paro atrás de ella	Atormentarla.	Yo te voy a comer.
NIÑO. La cara, con los dedos y la cuca.	La tengo acorrallada.	Hablarle al oído izquierdo. Cogerle la mano. Hacer como que me la como. Reírme. Bajar la voz	Hacer que se muera de miedo.	Nos comen poquito a poco todo.
GATA. Yo no tengo cuca.	No esperaba esa respuesta.	Desconcertarme.	Reaccionar y seguir huyendo.	Nos pueden alcanzar.

<p>NIÑO. (Enérgico.) ¡Gata!: te comerán las patitas y el bigote. (Trueno lejanísimo.) Vámonos; de casa en casa llegaremos donde pacen los caballitos del agua. No es el cielo. Es tierra dura con muchos grillos que cantan, con hierbas que se menean, con nubes que se levantan, con hondas que lanzan piedras y el viento como una espada. ¡Yo quiero ser niño, un niño!</p>	<p>La gata se quedó inmóvil a mis pies del miedo.</p>	<p>Zapatear una vez. Levantar a la gata del brazo. Caminar hacia delante. Adoptar la posición que me pusieron en la caja.</p>	<p>Que se levante la gata y poder huir.</p>	<p>Gata igual te van a comer. Huyamos porque lo que nos espera es horrible, vamos a sufrir mucho. No quiero desaparecer.</p>
<p>GATA. Está la puerta cerrada. Vámonos por la escalera.</p>	<p>Me está halando</p>	<p>Me dejo llevar de la gata.</p>	<p>Poder llegar a una salida</p>	<p>¡No por ahí no!</p>

<p>NIÑO.</p> <p>Por la escalera nos verán.</p>	<p>Llegamos a un lugar que nos pueden encontrar.</p>	<p>Me suelto y corro a la esquina derecha del fondo.</p>	<p>Poder escapar.</p>	<p>Vamos por otro lado.</p>
<p>GATA.</p> <p>Aguarda.</p> <p>Vámonos por la ventana.</p>	<p>La gata me está guiando mal.</p>	<p>Corro hacia la izquierda.</p>	<p>Buscar otra escapatoria.</p>	<p>Ya vienen, nos alcanzan.</p>
<p>NIÑO.</p> <p>Nunca veremos la luz, ni las nubes que se levantan, ni los grillos en la hierba, ni el viento como una espada.</p> <p>¡Ay, girasol!</p> <p>¡Ay, girasol de fuego!</p> <p>¡Ay, girasol!</p>	<p>Están a punto de encontrarnos</p>	<p>Corro hacia al frente.</p> <p>Detenerme al borde de un abismo.</p> <p>Mirar si hay otra escapatoria.</p> <p>Petrificarme del miedo.</p>	<p>No dejar que me encuentren.</p>	<p>Vamos a morir, ya no podemos hacer nada, tengo miedo.</p> <p>Ay dios mío.</p>
<p>GATA.</p> <p>¡Ay, clavellina del sol!</p>	<p>Ya no sé qué más hacer.</p>	<p>Desesperarme.</p>	<p>Querer desaparecer de ese lugar a la vida.</p>	<p>¿Qué hago?</p>
<p>NIÑO.</p> <p>Apagado va por el cielo.</p> <p>Sólo mares y montes de carbón, y una paloma muerta por la arena con las alas tronchadas y en el pico una flor.</p>	<p>Estoy muerto de miedo.</p>	<p>Agacharme hasta arrodillarme.</p> <p>Ver la paloma muerta.</p> <p>Señalarla.</p> <p>Cantar.</p> <p>Desesperarme.</p>	<p>Describir lo que veo.</p>	<p>Ya no hay salida, no puedo más del miedo.</p> <p>Ayúdenme.</p>

Y en la flor una oliva, y en la oliva un limón... ¿Cómo sigue?... No lo sé, ¿cómo sigue?				
GATA. ¡Ay, girasol! ¡Ay, girasol de la mañanita!	El miedo es más grande que yo.	Trastornarme. Cerrar los ojos. Aferrarme a la vela Tambalearme con la canción	Reconfortarme.	Ya no más.
NIÑO. ¡Ay, clavellina del sol!	No me acordaba lo que seguía.	Canto.	Para consolarme.	Todo va a estar bien.
GATA. No hay luz. ¿Dónde estás?	La gata es imprudente.	Abrir los ojos. Tener miedo.	Buscar a la gata con la mirada.	No hagas ruido tonta.
NIÑO. ¡Calla!	Está llamando la atención.	Pido que se calle por señas.	Que no nos encuentren.	¡Basta!
GATA. ¿Vendrán ya los lagartos, niño?	No me escucha que se calle.	Angustiarme.	Acongojarme por nuestro futuro.	No digas nada.
NIÑO. No.	La gata sigue hablando.	Pongo las manos en las sienes. Muevo la cabeza “no”	Negarme lo que va a pasar.	Por favor que no pase nada.

GATA. ¿Encontraste salida? ¡Niño! ¡Niño! ¡Niño, niño!	No la veo y no la puedo ayudar.	Paralizarme. Escuchar con impotencia.	Saber qué pasa.	Nos encontraron. Se la llevan.
NIÑO. Se hundió. Lo ha cogido una mano. Debe ser la de Dios. ¡No me entierres! Espera unos minutos... ¡Mientras deshojo esta flor! Yo iré solo, muy despacio, después me dejarás mirar al sol... Muy poco, con un rayo me contento. (Deshojando.) Sí, no, sí, no, sí.	Se llevaron a la gata.	Me levanto. Huyo x el borde del abismo hacia la derecha me quedo en el centro. Miro al cielo. Me arrodillo. Me santiguo. Me pongo de pie. Retrocedo. Suplico. Cojo una flor. Desflorar. Me quedo quieta.	Suplicar que no me lleven a mí.	Se llevaron a la gata, fue Dios. Por favor no me lleves te suplico, déjame vivir. Que diga que sí que siga que sí.
VOZ. ¡¡No!!	Murió mi última esperanza.	Desmoronarme. e.	Resignarme a mi destino.	Noooooooooo
NIÑO. ¡Siempre dije que no!	Se negó a mi suplica.	Caigo muerto. Me sacan.	Aceptar lo inevitable.	Siempre lo supe.

Tabla 4: Análisis de las acciones del personaje “El niño muerto” de la obra “Así que pasen cinco años” de Federico García Lorca

2.2.3 VESTUARIO Y UTILERÍA

En este punto relataré el proceso en la definición del vestuario, con su utilería y el maquillaje que se utilizó para el “niño muerto”.

García Lorca nos da una clara acotación de cómo está definida la parte externa del personaje:

El Niño viene vestido de blanco primera comunión, con una corona de rosas blancas en la cabeza. Sobre su rostro, pintado de cera, resaltan sus ojos y sus labios de lirio seco. Trae un cirio rizado en la mano y el gran lazo con flecos de oro (García: 1931).

Con respecto al vestuario vemos que debe usar un traje de primera comunión blanco, la ropa de la primera comunión es tradicional, los niños van vestidos de traje formal, sea de marinero, almirante o el tradicional y las niñas suelen usar vestido blanco con una corona de rosas blancas o un velo, el autor nos plantea un traje de niño con un accesorio de niña, la corona de rosas. Junto con el director de la obra se escogió este modelo como base para adecuar el vestuario:



Gráf.8 Niño primera Comunión. Fotografía: Google images.

Se decidió que los detalles que adornan el traje fueran azul con dorado y en la cabeza un gorro de marinerito, pues interpretaba otro personaje donde salía con el cabello largo, en primera instancia usé una peluca castaña, que por los comentarios a nadie molestó pero por decisión del director me corté el cabello que está cerca de la nuca como hombre y el resto del cabello se escondía en el gorro:



Gráf.9 Personaje con peluca.
Fotografía: Archivo personal.



Gráf.10 Personaje con cabello corto
Fotografía: Archivo personal.



Gráf.11 Personaje con cabello corto y gorro. Fotografía: Archivo personal.

En lo personal creo que el personaje funcionaba mejor con la peluca pues como podemos ver en las fotos la peluca y el color de la misma alejaba más a la actriz del personaje, pero respete la orden del director.

El personaje también usaba guantes blancos, un pañuelo blanco ubicado en el bolsillo del extremo superior izquierdo de la leva, una pañoleta azul con la que se hacía un nudo grande de corbata para ayudar a disimular el busto. La corona no desapareció pero la llevaba en la mano junto con la utilería, un cirio blanco grande adornado con unas ramas cafés y otras azules que estaban sujetas por una cinta dorada, la corona tenía 3 rosas más grandes que las otras que se sobreponían en la corona con invisibles para poder sacar uno y ponerle al gato/gata. El resultado final es el siguiente:



Gráf.12 Personaje con vestuario y utilería. Fotografía: Archivo personal.

Como podemos observar en la foto se logra visualizar un traje de marinerito de primera comunión, los guantes podían o no estar, pero decidí incluirlos pues disimulan la feminidad de las manos de la actriz.

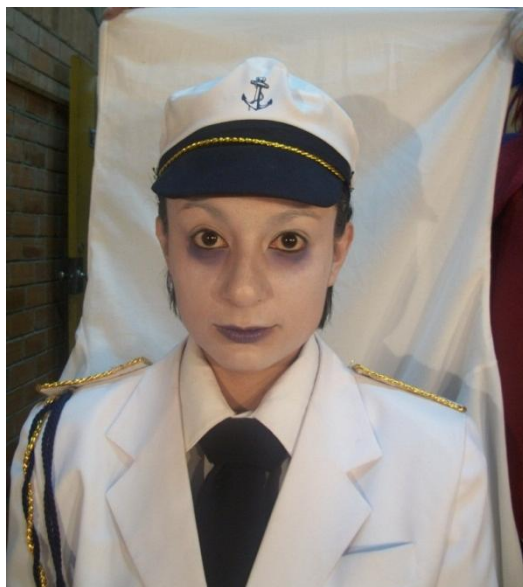
MAQUILLAJE

El maquillaje utilizado fue Kryolan graso. En el maquillaje no se siguió las acotaciones del autor, puesto que se decidió dar énfasis en la forma de morir del niño, que fue muerte por congelamiento, la intención del maquillaje era darle al niño un tono sombrío, un tono de muerte por lo que se aplicó sobre el rostro, orejas y cuello, un tono blanco con una pizca de celeste, perdiendo los labios, como vemos a continuación:

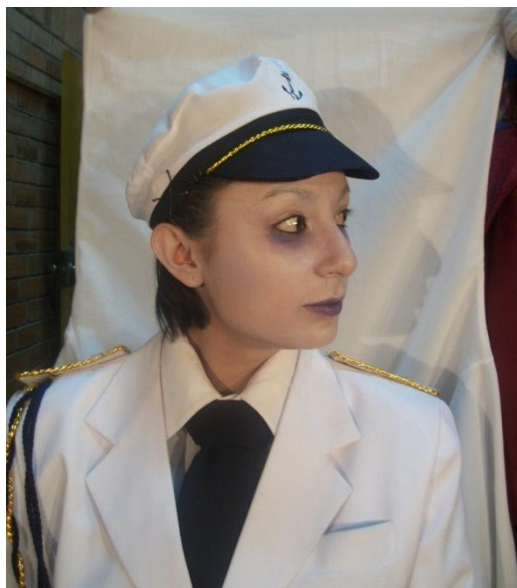


Gráf.13 Aplicación de maquillaje blanco perdiendo los labios. Fotografía: Archivo personal.

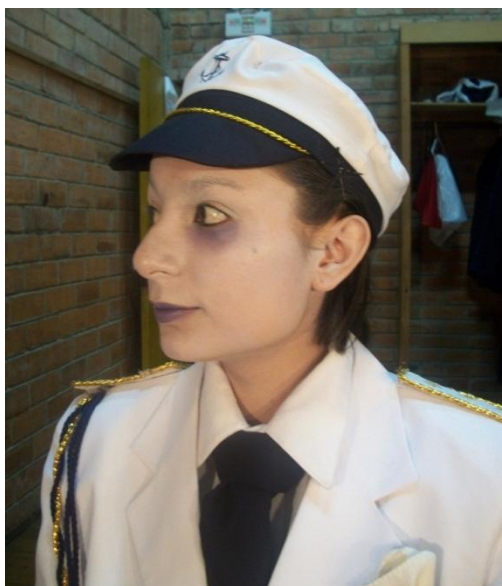
Se acentuaron las ojeras maquillándolas de azul con morado, y con este mismo color se maquillaron los labios, delineado blanco dentro del ojo, para agrandarlo, y un ligero delineado negro fuera del mismo, para definirlo. El resultado fue el siguiente:



Gráf.14 Maquillaje de frente. Fotografía: Archivo personal.



Gráf.15 Maquillaje perfil derecho. Fotografía: Archivo personal.



Gráf.16 Maquillaje perfil izquierdo. Fotografía: Archivo personal.

Como podemos observar en las fotos se logra esa transformación en el rostro dando un aspecto fantasmal al personaje.

A continuación veremos al personaje con su vestuario, utilería y maquillaje en la luz del escenario:



Gráf.17 El personaje en las tablas de frente. Fotografía: Archivo personal.



Gráf.18 El personaje en las tablas de perfil. Fotografía: Archivo personal.

CAPÍTULO III

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

3.1 CONCLUSIONES

- Antes de ingresar a la Facultad de Artes tuve la oportunidad de participar en unos pocos montajes no profesionales de teatro, donde las cosas se las realizaba por intuición únicamente, estas experiencias me brindan la oportunidad de poder comparar y ver la diferencia entre no poseer ningún método y haber podido estudiar uno o varios, el dominar o por lo menos conocer un método me ha ayudado a estar más consciente de lo que hago, aunque todavía me falte mucho por aprender es una gran ayuda no comenzar de cero completamente sino partir de lo que muchos teóricos ya han investigado, descubierto, estudiado y sistematizado.
- Las teorías, o las búsquedas de técnicas de actuación nacen por la necesidad de plasmar en el escenario algo real, para que la actriz/actor pueda vivir su personaje de forma verdadera, sincera.
- En nuestra realidad actual sí es necesario que el actor domine un método actoral, de tal manera que luego este se haga invisible en escena, pues el talento puede ser innato, pero para mí es como tener una piedra en bruto, a la cual, a través de un método, hay que ir la puliendo hasta que quede un diamante.
- El teatro es un arte que nos desnuda, pero también se enfoca en desenmascarar al público, cuestionando si realmente existirán actores que logren el cometido de imponer la noción superior del teatro, trascendiendo de una simple búsqueda de la estética de las formas y una aparente creación de la vida interior de un personaje.

- Stanislavski propone que a través del dominio de un método actoral se puede llegar de una manera más profunda al público, pero en lo que debemos centrarnos es en aprender, manejar y dominar dicho método.
- Aunque es muy importante pensar en todo lo que se realiza en escena, el racionalizar y medir absolutamente todo, como nos propone Stanislavski, es muy limitante para mí.
- Puedo afirmar, según mi experiencia, que la actriz y el actor, pueden tomar, de las técnicas de actuación existentes, lo que más se adapte a su realidad, sea esta corporal, de voz, emocional, social, etc. De las técnicas existentes tomamos lo que se adapte mejor a nuestra realidad, pues no son camisas de fuerza, pero siempre buscando la total entrega y profesionalismo en lo que se hace.
- Las Circunstancias Dadas son las ubican y nos permiten creer lo que le ocurre al personaje, para que de esta manera, el actor y la actriz, permitan que viva el personaje a través de ellos.
- La base de la labor del actor y la actriz es el accionar en escena, entendiéndose por accionar no solo el ejecutar un movimiento, sino también toda la carga interna que conlleva ese movimiento. Se puede estar en una quietud física pero siempre habrá un accionar interno.
- El plan de Stanislavski fue cumplir con la intención del dramaturgo, manteniéndose en un teatro simplemente literario, claro que nos propone una búsqueda interna pero esta se la realiza a partir de un texto, es ahí donde se indaga con respecto a las acciones, impulsos, objetivos, emociones, pero siempre manteniendo como centro la propuesta del autor.
- Creo que cada arte tiene su propio lenguaje, el teatro también debe tenerlo, y considero que muchas veces no es igual a la literatura, aunque estemos representando lo que está escrito en los textos.
- A mi parecer la obra: “Así que pasen cinco”, al romper con toda lógica, se torna más complicada su representación, pues se la puede interpretar siguiendo diferentes criterios de dirección, pero como actriz, el comenzar el trabajo a partir de una técnica lógica me ayudó para poder crear mi personaje.

- Descubrí que para mi trabajo, la parte sensorial es primordial, ya que por mi forma de ser, esta se adapta perfectamente a mí
- El ejercicio de: en personaje, realizar movimientos no lógicos con cada texto que se dice y que se escucha, mientras otra persona los lee, y que a la vez todo tenga su lógica, es para mí muy difícil, no lo llegue a entender por completo, tanto su realización como lo que aportaba para el montaje de la obra.
- Aprendí a aplicar el Método de Acciones Físicas, racionalizando cada acción, cómo se puede ver en la tabla 4: Análisis de las acciones del personaje “El niño muerto” de la obra “Así que pasen cinco años” de Federico García Lorca.
- La caracterización estética del personaje funcionó muy bien.
- El personaje de: “el niño muerto”, siempre me atrajo y fue una gran oportunidad de poder realizarlo, me permitió aprender más y sentí que el personaje vivió a través de mí.

3.2 RECOMENDACIONES

- El actor y la actriz deben creer absolutamente lo que realizan en escena.
- La base del trabajo actoral, sea cual sea la línea que se desee seguir, es la disciplina, la cual debe ser adquirida por todos los actores, pues a diferencia de otras artes, el teatro es un arte colectivo, a menos que sea un monólogo que no necesite luces, sonido, dirección, etc. En el teatro, uno depende de todos y todos de uno, para que la obra pueda fluir de forma creativa y continua, por lo que se adquiere un compromiso con uno mismo, con los compañeros y con el público.
- El actor y la actriz deben observar sus propias reacciones, tratando de escapar de la imitación exacta de las reacciones humanas y de la reconstrucción calculada, que propone Stanislavski.

- Se corre el riesgo de terminar trabajando solo por engrandecer nuestra vanidad, nuestro ego, pues trabajamos con un público, es decir con gente que está participando, en diferentes grados, en el instante de nuestra creación, por lo que debemos seguir fijos en nuestras verdaderas razones de hacer teatro para que eso nos conduzca siempre a entregarnos por completo a la realización de un buen trabajo.
- Una vez que sepamos el personaje que vamos a representar, debemos analizar cuáles son todos aquellos personajes con los que el nuestro tiene relación, directa o indirectamente y de los cuales debemos estar conscientes hasta qué punto nos influyen. Y de la misma forma saber si influimos o no en ellos y hasta qué punto.
- Se debe cuidar, de que a lo largo de nuestra carrera, no construyamos un catálogo de clisés.
- Pueden existir varios caminos para trabajar las emociones, y no creo que se deba desestimar ninguno, pues estos responden a la necesidad de cada persona que no siempre es la misma que otra.
- Debemos tener claros los objetivos y cada momento debe estar presente la urgencia, para que el personaje accione de manera real, con un propósito definido.
- Las emociones humanas no son racionales, por lo que no creo que se las pueda medir, con esto no quiero decir que estas nos puedan poseer cegándonos de todo, y si tenemos que acuchillar a un compañero lo haremos, creo que las emociones deben aflorar libremente pero deben ser conducidas.
- El buscar estar en alguna emoción, sin duda alguna, bloquea al actor/actriz.
- El participar en nuevas formas de trabajar una obra, enriquece nuestra experiencia, sea que nos sirva o no para la construcción de nuestros personajes.
- El teatro nos ayuda a desenmascarnos, desenmascarar, a llegar a la sensibilidad de las personas, a tocar eso tan olvidado que está dentro de nosotros, como actores y como público, a buscar un cambio como personas, como sociedad, como nación, como mundo.

MATERIALES DE REFERENCIA

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

1. Allen, David (2000). *Stanislavski Para Principiantes*. Editorial Era Naciente S.R.L. Buenos Aires.
2. Gibson, Ian (2006). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Editorial Debolsillo. Barcelona.
3. García Lorca, Federico (1981). *Así que pasen cinco años*. Taurus Ediciones S. A. Madrid.
4. García Lorca, Francisco (1980, 1981). *Federico y su mundo*. Alianza Editorial S.A. Madrid.
5. Reichenberger, Kurt y Rodríguez López-Vázquez, Alfredo (1992). *Federico García Lorca. Perfiles Críticos*. Reichenberger, edition. Kassel
6. Stanislavski, Constantin (1975). *La Construcción del Personaje*. Alianza Editorial S.A. Madrid.
7. Stanislavski, Constantin (1988). *Un Actor se Prepara*. Editorial Constanica. México D.F.

INTERNET

8. Chlupova, Tamara (2009). *Así que pasen cinco años, una obra unipersonal*. Disponible en http://is.muni.cz/th/124144/ff_m/Magisterska_diplomova_prace-_Tamara_Chlupova-_final.pdf, visitado en septiembre 1 2011.
9. García Lorca, Federico (1994). *Prosa I*. Disponible en <http://books.google.com.ec/books?id=ipBBHxc3woEC&pg=PA350&lpg=PA350&dq=#v=onepage&q&f=false>, visitado en septiembre 4 2011.
10. García Lorca, Federico (2007). *Conferencia sobre el Teatro*. Disponible en http://federicogarcialorca.net/obras_lorca/charla_sobre_teatro.htm, visitado el 16 05 2013
11. Las 9 musas (s/f). *Temas de García Lorca*. Disponible en <http://www.las9musas.net/sigloveinte1/g27/5fgarcialorca/tlorca.html>, visitado el 14 05 2013

12. Lewis, Huw Aled (2003). *Lorca, Cubismo y la Distorsión del tiempo*. Disponible en <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4728/Lorca,%20el%20Cubismo%20y%20la%20Distorsi%C3%B3n%20del%20Tiempo.pdf?sequence=1> , visitado el 15 05 2013
13. Nabal, Eduardo (s/f). *¡Yo no quiero que me entierren! El niño homosexual y la muerte en Así que pasen cinco años*. Disponible en <http://www.hartza.com/entierren.htm>, visitado septiembre 1 2011.
14. Osipova, Polina (2005). *El niño y el tiempo en la obra de Federico García Lorca*. Disponible en www.leoblancopais.narod.ru/Polina_Osipova.doc, visitado en septiembre 4 2011